BERNAERT VAN ORLEYS RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Mit 6 Abbildungen auf 4 Tafeln *Von LUDWIG BALDASS*

Das Thema der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten wird zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der nordischen Kunst so allgemein beliebt, daß das Thema der Flucht nach Ägypten, wie es schon von Melchior Broederlam auf dem einen Flügel in Dijon dargestellt worden war und wie ihm dann in engem Anschluß an die niederländische Malerei Schongauer und im Anschluß an dessen Kupferstich Dürer endgültige Form verliehen hatten, fast ganz in den Hintergrund gedrängt wird. Das der Ruhe auf der Flucht innewohnende idyllische Moment haben Cranach, Altdorfer und Baldung glänzend herauszuholen verstanden. In den Niederlanden hat anscheinend als erster Gerard David in seinem schönen Bilde der Sammlung Pablo Bosch in Madrid[1]) den Gegenstand behandelt, dessen ruhige Beschaulichkeit seiner Eigenart besonders lag. Eine säugende Madonna sitzt vor einer weiten, schönen und reichen Landschaft, Mutter und Kind sind beide in der feierlichen Haltung eines Andachtsbildes. Im Mittelgrund sehen wir in kontinuierlicher Darstellung die Flucht selbst. Wir erblicken in kleinen Figürchen nochmals Maria mit dem Kinde auf dem Esel reitend und den hinter ihnen herlaufenden Joseph. Von diesem oder einem ähnlichen Bilde Gerard Davids nehmen die zahlreichen Darstellungen der Ruhe auf der Flucht von Isenbrant, Joos van Cleve, Patinier und dessen Nachfolgern ihren Ausgang. Bei ihnen allen ist das Hochformat in ein Breitformat verwandelt worden. Die Madonna wird im Verhältnis zur Bildgröße immer kleiner, so daß das Thema schließlich nur mehr den Vorwand abgibt für die Darstellung weiter Gefilde und reicher landschaftlicher Einzelheiten. Bei allen diesen Bildern sitzt die Madonna in der Mitte des Vordergrundes, während Joseph bescheiden im Mittelgrund verweilt.

Neben dieses ausschließlich in den Niederlanden abgewandelte ikonographische Schema tritt ein zweites, daß den oberdeutschen Darstellungen der Ruhe auf der Flucht wesensverwandt erscheint. Dieses zweite Schema bleibt dem Hochformat treu, die Figuren beherrschen hier trotz des Reichtums der landschaftlichen Hintergründe in viel stärkerem Maße den Bildaufbau, der hl. Josef bildet mit der Madonna und dem Kinde eine mehr oder minder geschlossene Gruppe. Unter diesen Darstellungen ist mir nur eine bekannt geworden, die wenigstens in weiterem abgeleitetem Sinne dem Brügger Kunstkreise Gerard Davids entstammt. Diese Ruhe auf der Flucht in der Galleria Doria in Rom[2]) repräsentiert ein anmutiges, aber ganz zufälliges Nebeneinander von Figuren und Landschaft. In völlig anderer Weise gestaltet einer der Antwerpener Manieristen, der sogenannte Meister von 1518 das Thema[3]). Die sitzende Madonna

[1]) Abgebildet bei Bodenhausen, Gerard David, München 1905, Nr. 24a. Eine größere Kopie im Museum von Antwerpen.

[2]) Photho Anderson 5419.

[3]) Ebenso wie Isenbrant auf dem Flügel des Lübecker Altars (abgebildet bei Bodenhausen, a. a. O.

nimmt auf einem Bilde dieses Künstlers (Abb. 1) den größten Teil der Bildfläche ein. Der neben ihr sitzende Joseph ist ganz an die Seite gedrängt. Die Landschaft ist nur schmückendes Beiwerk. Ebenfalls nach Antwerpen weist der Stil einer Komposition, die uns nur in einer Brüsseler Tapisserie der ehemaligen Sammlung Spitzer in Paris (Abb. 2) erhalten ist[1]). Die Darstellung ist so vollkommen bildmäßig gehalten, daß dem Teppich anscheinend nicht ein eigener Entwurf zugrunde liegt, sondern daß er als die Nachbildung eines Gemäldes angesehen werden kann. Im Vordergrund sehen wir ein ähnliches Idyll wie auf Cranachs berühmtem Frühwerk von 1504 in Berlin. Unter einem Baume, in dessen Ästen musizierende Engelskinder sich tummeln, halten die säugende Maria und Joseph kurze Rast. Gemütlich grast der Esel daneben. Im Mittelgrunde aber erblicken wir die berittene Schar der Verfolger und dahinter eine ganz weite Landschaft, die aus Patinierschen Motiven zusammengesetzt scheint. Wie auf dem Bilde der Galleria Doria greifen also da die beiden Schemata ineinander über. Der Künstler, der am ehesten in der Nähe des Meisters von Frankfurt zu suchen ist, hat mit Gegensätzen gearbeitet. Er hat eine ruhige, rein lyrisch empfundene Gruppe in einen mit tausend Einzelheiten belebten Vordergrund gestellt und dann vor eine ganz stille Hintergrundslandschaft dramatisch bewegte Gestalten gesetzt. Nicht nur die Rast wird geschildert, auch die Gefahr, die den Flüchtlingen droht. Eine wirkliche Beseelung des Themas ist damit angestrebt; wir erkennen die Bemühung des Malers die beiden Hauptelemente des Bildaufbaues: Figuren und Landschaft, in einen inhaltlichen Konnex zu bringen.

Auf derselben Entwicklungsstufe wie diese erwähnten drei Darstellungen des zweiten ikonographischen Schemas der Ruhe auf der Flucht steht eine größere Tafel Bernaert van Orleys (Abb 3), die vor kurzem im Kunsthandel aufgetaucht ist. Ihrem Stile nach dürfte sie kurz vor 1520 entstanden sein. Auf diesem schönen, mit leuchtenden Farben gemalten Bilde steht die Figurengruppe wieder im Vordergrund des Interesses. Unter dem Baume, der zum typischen Requisit der Darstellung geworden ist, sehen wir die zu einem Dreieck geschlossene Gruppe der drei Gestalten. Die Typen von Joseph, Maria und dem Kinde und der reiche, gotisch gebrochene Faltenwurf beweisen deutlich, daß es sich hier um ein Werk handelt, das vor dem Eindringen des raffaelischen Einflusses in die Kunstübung des Brüsseler Meisters entstanden ist. Im Werke van Orleys findet das Bild seine nächsten Parallelen in einer Reihe von Madonnen in Landschaften, die zwischen 1515 und 1520 gemalt sind[2]). Selten hat der

S. 210 Nr. 64) hat auch der Antwerpener Meister von 1518 (siehe über diesen Künstler: Friedländer, Die Antwerpener Manieristen von 1520, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXXVI, 1915, S. 65) in einem Bilde der Londoner National-Gallery (Nr. 1084) auch die Flucht nach Ägypten dargestellt. Die neue Fassung des Themas verdrängt naturgemäß die alte nicht vollkommen, sie ist nur für die Zeit von 1510 bis 1540 besonders charakteristisch. Die Ruhe auf der Flucht, die 1917 im Wiener Kunsthandel war, mißt 75 cm in der Höhe und 63 cm in der Breite.

[1]) Gazette des beaux arts 1881, I.

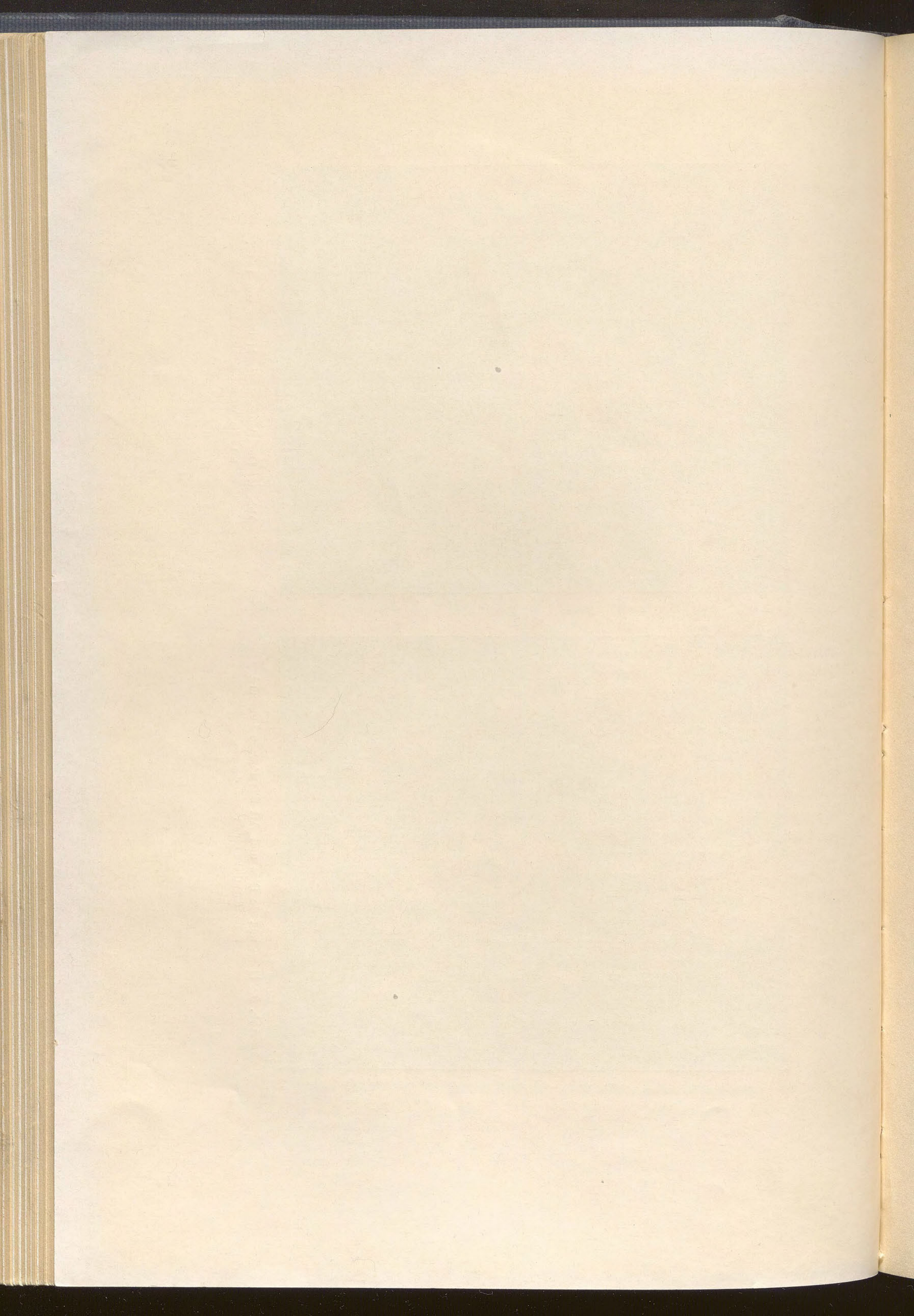
[2]) Zusammengestellt von Friedländer, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXX, 1909, S. 9ff.



Abb. 6. Herri met de Bles und Art des Pseudo-Lombard.
Basel, öffentliche Kunstsammlung.



Abb. 1. Der Antwerpener Meister von 1518.
1917 im Wiener Kunsthandel.



Künstler eine ähnliche Intimität der Darstellung und Unmittelbarkeit der Gestaltung erreicht. Die Landschaft ist Folie, aber sie trägt dazu bei, das idyllische Element zu verstärken. Im Gegensatz zu den meisten Bildern aus dem Kreise Gerard Davids und Patiniers ist sie als Einheit und nicht als Vielheit empfunden. Das Naturgefühl haftet nicht an den Einzelheiten, sondern erstreckt sich auf die Harmonie der Gesamterscheinung. Die winzigen Staffagefigürchen, die die Landschaft beleben, sind ohne gegenständliche Bedeutung. Wir sehen nichts von den Verfolgern, so daß, wie bei den oberdeutschen Bildern dieser Art, der idyllische Charakter rein gewahrt bleibt.

Origineller aber auch problematischer als dieses schöne Frühwerk van Orleys ist eine zweite Tafel (Abb. 4), die sich in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet. Im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659[1]) wird sie deutlich beschrieben: „Ein Landschafft von Öhlfarb auf Holcz, warin unser liebe Frau siczt mit dem Jesuskindl an der Brust, darbey khniedt St. Joseph auff seinem rechten Khnie, auff der rechten Seithen das Dorf Etterbeckh bey Brueszel sambt der Kirchen vom heyl. Creütz. . . . Original von dem Bernhardt von Orlay." Das Inventar, dem für vlämische Bilder des 17. Jahrhunderts fast urkundliche Beweiskraft zukommt, ist naturgemäß für Künstler des 16. nicht mehr von gleicher Glaubwürdigkeit. Immerhin ist Bernaert van Orley um die Mitte des 17. Jahrhunderts keine so allgemein bekannte Größe mehr gewesen wie Quentin Massys oder Lucas van Leyden, so daß eine Zuschreibung an den Brüsseler Meister auf einer alten Tradition beruht haben muß. Immerhin berührt einiges fremdartig. Daher hat auch Friedländer[2]) seine Zustimmung versagt und ich habe selbst früher geglaubt, das Bild nur der Schule des Meisters zuschreiben zu können[3]). Wir sehen ein Formenideal, das an Raffael geschult ist und eine plastisch ponderierte Bewegung um die eigene Achse, also Elemente, die nur in der Spätzeit van Orleys möglich sind. Von einem Spätwerk Orleys aber erwarten wir ein Vorherrschen der Figuren. Aber schon das Inventar von 1659 nennt das Bild eine Landschaft. Diese nimmt in der Tat den größten Teil der Bildfläche ein. Im Gegensatz zu der frühen Ruhe auf der Flucht ist sie nicht mehr lyrisch, sondern episch aufgefaßt. Eine vlämische Dorflandschaft aus der Nähe von Brüssel ist geschildert, die mehr als hundert Jahre später noch eindeutig lokalisiert werden konnte. Das Charakteristische dieser südniederländischen Landschaft ist kaum je vor Bruegel mit ähnlicher Treue und Liebe und mit gleicher malerischer Freiheit gemalt worden. Diese Landschaft ist nicht erst vorgezeichnet und dann koloriert, sondern direkt mit dem Pinsel auf den Malgrund aufgetragen. Den dramatischen Gegensatz, den die Tapisserie der ehemaligen Sammlung Spitzer zeigte, sehen wir auch hier. In den Straßen des Ortes tobt der Kindermord, vorn aber auf geschützter Anhöhe rastet ruhig die heilige Familie. Die geringere Bedeutung, die den Figuren dieses Bildes gegenüber der Landschaft innewohnt, bringt es mit sich, daß dieser

[1]) Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, I. Regesten, S. Cxxvi, Nr. 212.
[2]) Er hat es in seiner Arbeit über van Orley (a. a. O. S. 155ff.) nicht erwähnt.
[3]) Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XXXIV, S. 140f.

Gegensatz hier viel weniger deutlich ins Bewußtsein tritt als vor dem Bildteppich.

Genau die gleiche Landschaft kehrt auf einer Zeichnung im Louvre (Abb. 5) wieder, die offenbar als Tapisserie-Entwurf anzusehen ist. Das Blatt trägt in alten Lettern die Inschrift: „Meester Bernaet Orley van Brußel fecit." Das Motiv ist genau das gleiche[1]): das Dorf Etterbeek mit der merkwürdigen Drehung der Straße und den charakteristischen Giebelhäusern, die Teiche, die anderen Häuser und Baumgruppen, die hl. Kreuzkirche und die bewaldeten Hügel. Bei genauerem Hinsehen sehen wir aber, daß die Zeichnung nicht wörtlich mit der Landschaft des Bildes übereinstimmt. Die einzelnen Gegenstände haben sich etwas gegeneinander verschoben. Es liegen zwei verschiedene Naturaufnahmen derselben Gegend von fast dem gleichen Standpunkt aus vor. Ich halte es für ausgeschlossen, daß ein Schüler van Orleys[2]) in dessen Werkstatt die Zeichnung benutzt und sie als Unterlage für die landschaftliche Szenerie des Gemäldes verwendet habe. Ebenso unwahrscheinlich und ganz im Widerspruch zu dem Geiste der Werkstattübung jener Zeit ist es ferner, daß ein Gehilfe des Meisters mit der Zeichnung seines Lehrers vor die Natur hinausgegangen wäre und den Standpunkt des Künstlers rekonstruiert habe, um eine neue Naturaufnahme zu machen. Die Urheberschaft van Orleys[3]) erscheint also für die Landschaft so gut als erwiesen, um so mehr als sie durch die malerischen Eigenschaften des Bildes bestätigt wird. So ist die tüpfelnde Behandlung des Baumschlags ganz die dem Künstler eigene. Die Behandlung der Gräser des Vordergrundes finden wir schon auf der früheren Flucht nach Ägypten (Abb. 3) und der Baum findet seine schlagendsten Parallelen in späten Tapisserien Orleys — vor allem in den „belles chasses de Maximilien".

Bernaert van Orley, der von 1525 an fast ausschließlich Entwürfe für Tapisserien und Glasfenster schuf, unter denen sich aber auch die Jagden

[1]) Dies hat als erster Otto Benesch (L'art flamand et hollandais 1926, I) gesehen. Die Photographie verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Fritz Lugt in Maartendijk.

[2]) Sie gehört nicht, wie Benesch annimmt, zu den Zeichnungen der „Jagdtapeten" (abgebildet außer in der großen französischen Publikation auch bei Wauters, B. van Orley, Bruxelles 1893), sondern bildet mit zwei anderen, ebenfalls im Louvre aufbewahrten Blättern eine Folge, die offenbar einen Roman illustriert. Auf der ersten ist ein belauschtes Liebespaar dargestellt, auf der zweiten, der vorliegenden, die Flucht dieses Liebespaares und auf der dritten der nachsprengende Verfolger. Offenbar ist die Folge nicht vollständig. In diesen vollkommen einheitlich durchgezeichneten Blättern ist die Landschaft weitaus das wichtigste, doch sind die Figuren sicher nicht später eingesetzt, sondern offensichtlich in die Komposition mit einbezogen und von derselben Hand gezeichnet. Da nicht daran gezweifelt werden kann, daß diese Blätter von van Orley herrühren und sie in Stil und Federführung ganz mit den Jagdzeichnungen übereinstimmen, so erscheint Friedländers a. a. O. S. 162 geäußerte Vermutung, daß die Landschaften der Zeichnungen zu den Jagden Maximilians von einem Gehilfen des Meisters ausgeführt sein mögen, widerlegt. Diese Vermutung dürfte ohnedies weniger auf Stilkritik als auf einer von Friedländer a. a. O. S. 158 angeführten Notiz Felibiens beruhen, den dieser Gelehrte selbst einen nicht sehr zuverlässigen Zeugen nennt. Die ältere Quelle van Mander (ed. Floerke s. 104), weiß nichts von dieser Arbeitsteilung.

[3]) Sowohl Georges Hulin de Loo wie Gustav Glück hielten in mündlichen Gesprächen mit dem Autor diese Bestimmung stets aufrecht.



Abb. 3. Bernaert van Orley.
Florenz, Freiherr von Hadeln.

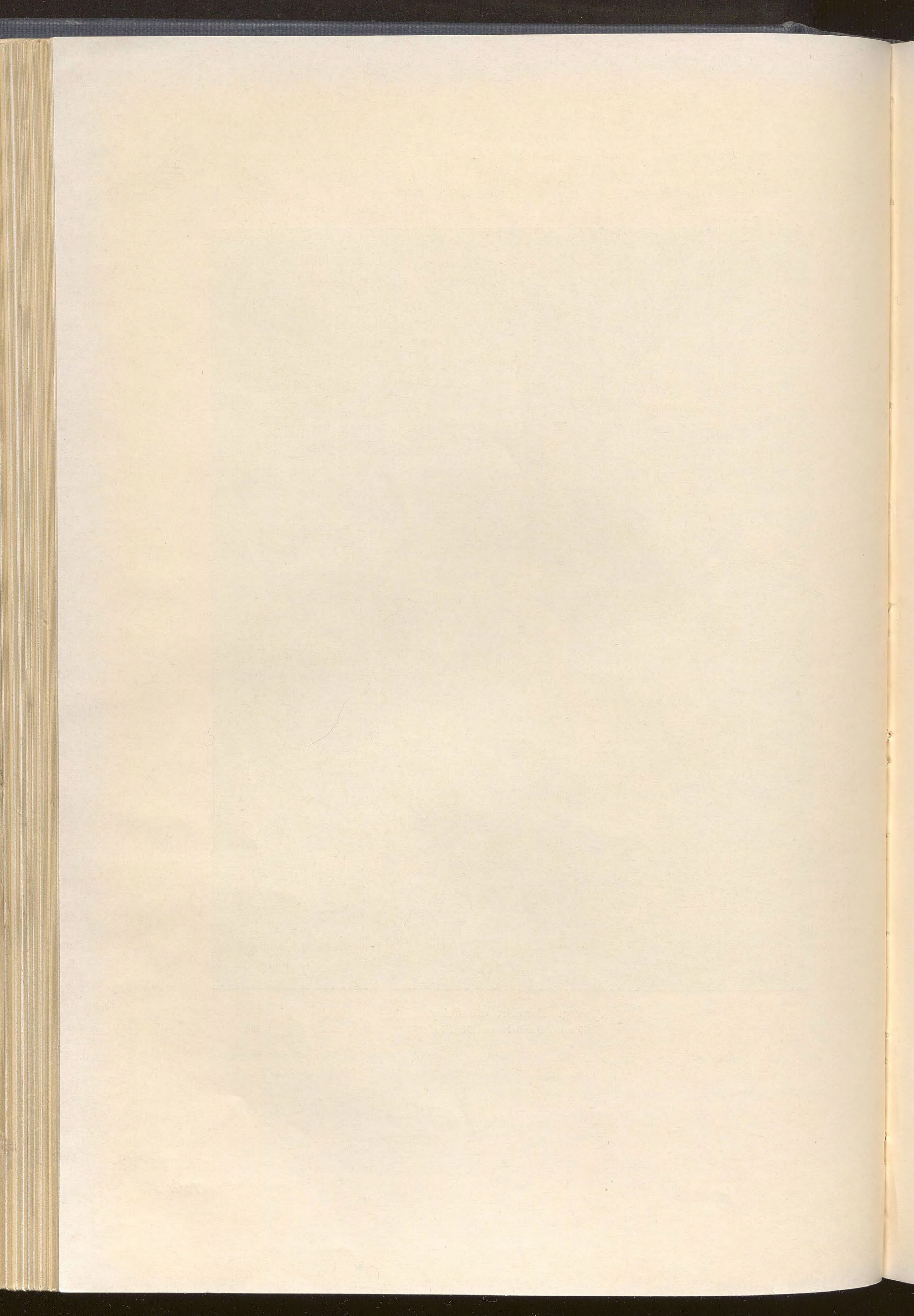
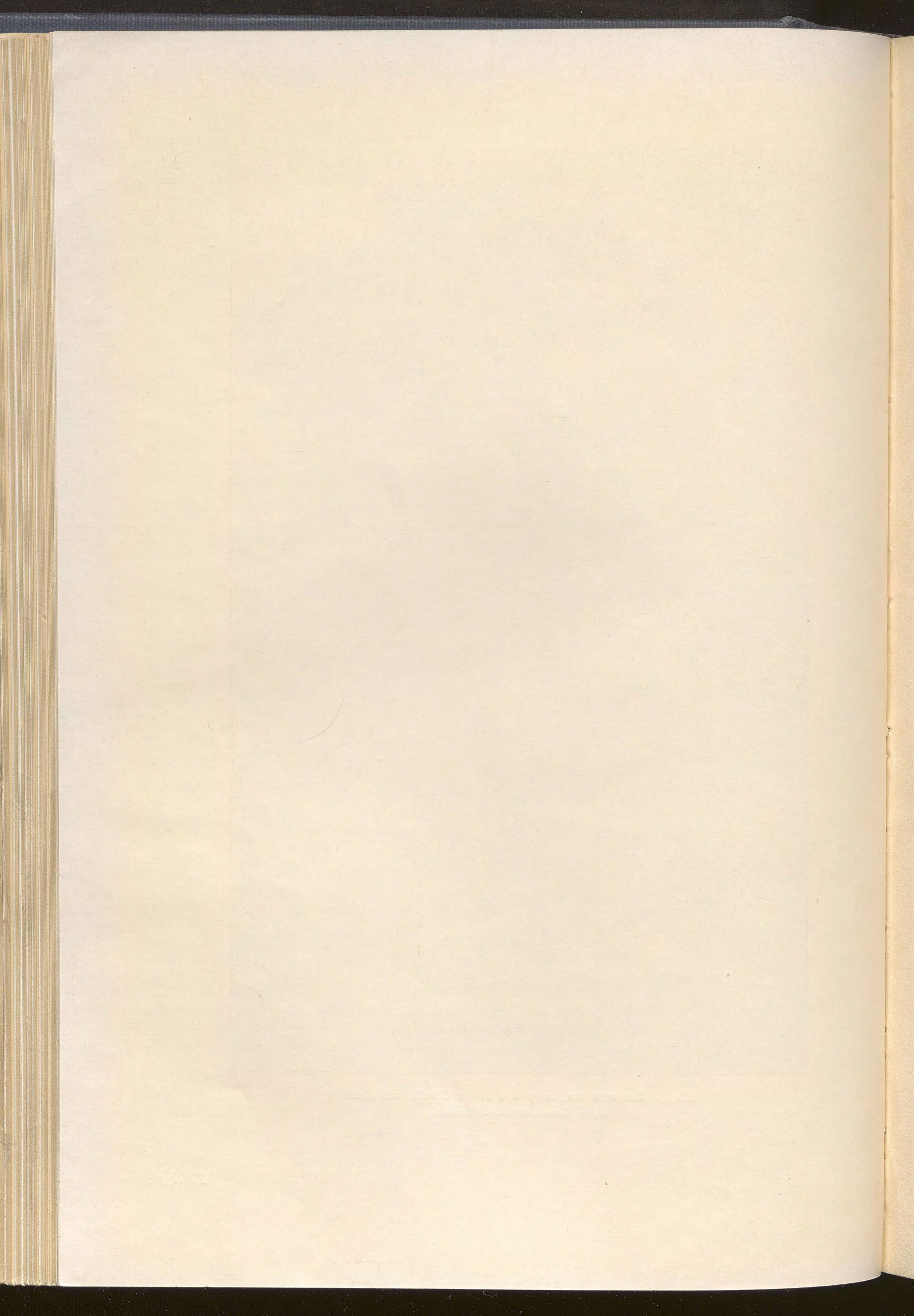




Abb. 4. Bernaert van Orley und Pieter Coecke van Aelst.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

Tafel 3



Maximilians mit ihren weiten landschaftlichen Hintergründen befinden, wollte einmal auch eine Landschaft malen und ihr einen idyllischen Charakter verleihen. Ein gewisser Gegensatz zwischen Figuren und Landschaft ist in dieser um 1535 entstandenen Ruhe auf der Flucht deutlich vorhanden, die Figuren scheinen willkürlich in die Landschaft hineingesetzt, sie sind kompositionell keineswegs mit deren Linien verbunden. In dieser Hinsicht berührt sich van Orley mit den Breitbildern des David-Patinierschen Kreises. Derselbe Dualismus herrscht auch in der malerischen Behandlung. Die Figuren kontrastieren mit ihren starken Lokalfarben merkwürdig mit der ganz als Einheit gesehenen Landschaft. Das Bildformat ist merkwürdig schmal und gestreckt. Die starke Aufsicht, mit der die Landschaft gesehen ist, bedingt auch einen hohen Himmel, in den nur der Gipfel des Baumes hineinreicht[1]). Auch im Aufbau der Landschaft hat van Orley an eigene Frühwerke angeknüpft. Sein vor 1515 entstandenes Opfer Abrahams in der Schweriner Galerie[2]) zeigt im Vordergrund jenes alte Schema des kulissenartigen diagonalen Aufbaues, das vor allem in der altholländischen Malerei, namentlich im Werke Geertgens, ausgebildet ist. An diesen Vordergrund schließt ohne rechten Übergang eine weite Ferne an. Diese Zweiteilung zeigt auch die Wiener Ruhe auf der Flucht. Aber die ganz einheitlich gesehene Hintergrundlandschaft ist die Hauptsache geworden. In dieser Hinsicht übertrifft van Orley alle seine niederländischen Zeitgenossen. Jan van Amstel, der sogenannte Braunschweiger Monogrammist, hat zwar gelegentlich, so bei dem Pärchen im Kornacker im Braunschweiger Museum, einen kleinen Naturausschnitt festzuhalten verstanden[3]). Wenn er aber eine größere Komposition schuf, wie die Opferung Isaaks im Louvre, deren Aufbau an van Orleys Frühwerk in der Schweriner Galerie anklingt, so übertraf er die Landschaftsdarstellung dieses Bildes nur dem Grade und nicht dem Wesen nach.

Der Dualismus zwischen Figuren und Landschaft in der Wiener Ruhe auf der Flucht zwingt uns noch die Frage aufzuwerfen, ob beide von derselben Hand gemalt sind. Es erscheint auffallend, daß die Figuren zwar in der Farbengebung — man sehe vor allem das Rot und Blau in der Kleidung des Josef und die blauen Schatten im weißen Mantel Mariae — Gemälden van Orleys nahestehen, u. zw. merkwürdigerweise am nächsten den Frühwerken des Künstlers, wie der Mitteltafel des Apostelaltares in der Wiener Galerie, in der Formengebung aber eine größere Zierlichkeit, in der Bewegung eine stärkere Ponderierung und in der Faltengebung einen größeren Detailreichtum aufweisen als die Figuren der späten Tapisserie- und Glasfensterentwürfe des Brüsseler

[1]) Die beiden oberen Ecken des Bildes sind spätere asymmetrische Anstückungen. Die Maße der originalen Malerei sind folgende: untere Breite 70 cm, ganze Höhe 110,6 cm, linke Höhe 90,9 cm, rechte Höhe 81,1 cm und obere Breite 7,7 cm. Offenbar war das Bild an den beiden oberen Enden schadhaft geworden. Der Wipfel der Baumkrone gehört zum großen Teil dieser falschen Anstückung an, so daß der obere Abschluß der Komposition als nicht gesichert bezeichnet werden muß.

[2]) Abgebildet bei Friedländer, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 1908, S. 255ff. Tafel.

[3]) Siehe meine Abhandlung: Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinier bis Bruegel, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XXXIV, S. 136ff.

Meisters. Nun hat kürzlich Benesch das ganze fragliche Gemälde, ohne der Abweichungen der Landschaft von der Pariser Zeichnung Erwähnung zu tun, Peter Coecke van Aelst zugeschrieben. Er fand viel auffallende Verwandtschaft in drei nach Coeckes Entwürfen hergestellten Tapisserieserien, der Paulus-, der Josua- und der Todsündenfolge. Bei der doppelten Umsetzung der Zeichnung durch Schülerhände in den Karton — der in Brüssel zu der Enthauptung Pauli erhaltene ist sicher nicht eigenhändig ausgeführt — und des Kartons durch die Bildwirker in den Teppich erscheint dieser Weg gefährlich. Für die Landschaft glaube ich van Orleys Autorschaft nachgewiesen zu haben. Für die Figuren aber findet Benesch' Bestimmung eine starke Bestätigung in verschiedenen zum Teil noch unpublizierten Zeichnungen des Meisters, z. B. einem ersten Entwurf zur Josuaserie im Louvre. So muß die Wiener Ruhe auf der Flucht als gemeinsame Arbeit von Barend van Orley und Pieter Coecke van Aelst bezeichnet werden. Aus den letzten drei Lustren von van Orleys Tätigkeit — er starb 1542 — besitzen wir kein anderes eigenhändiges Tafelbild seiner Hand. Er war in dieser Zeit rein Entwerfer und Zeichner. Der Auftrag, die Hintergründe der Jagden Kaiser Maximilians mit naturgetreuen Brüsseler Landschaften zu verzieren, führte ihn hinaus in die Umgebung der Stadt, brachte ihn in ein neues Verhältnis zur Natur, dem dann die Teppichvorzeichnungen im Louvre (Abb. 5) mit Szenen aus einem Roman ihre Entstehung verdanken. Es mochte van Orley locken, diese neue Kunst der Landschaftsgestaltung auch einmal in der Malerei zu erproben. Die Figuren waren ihm nebensächlich, waren ihm Staffage wie Patenier. Er überließ nicht nur ihre Ausführung, sondern auch ihre Erfindung einem Schüler, Peter Coecke. Das stilkritisch Wichtigste an dieser Feststellung scheint mir die Tatsache, daß Coecke sich nicht nur kompositionell, sondern auch koloristisch eng an die Werke Barend van Orleys anschloß. Nun gehen die Figuren der Wiener Ruhe auf der Flucht mit den einzigen wirklich einigermaßen gesicherten Werken von Coeckes Hand, mit seinen Zeichnungen viel enger zusammen als alle Gemälde, die ihm bisher zugeschrieben wurden. Mit Ausnahme des verschollenen Urbildes der in zahlreichen Repliken erhaltenen Abendmahldarstellung dürfte keines dieser Werke sich als sichere Arbeit von Coeckes Erfindung, oder gar als Werk seiner Hand halten, so daß der Bestimmung Benesch' die größte Bedeutung für die Erforschung des malerischen Stiles Coeckes zukommt.

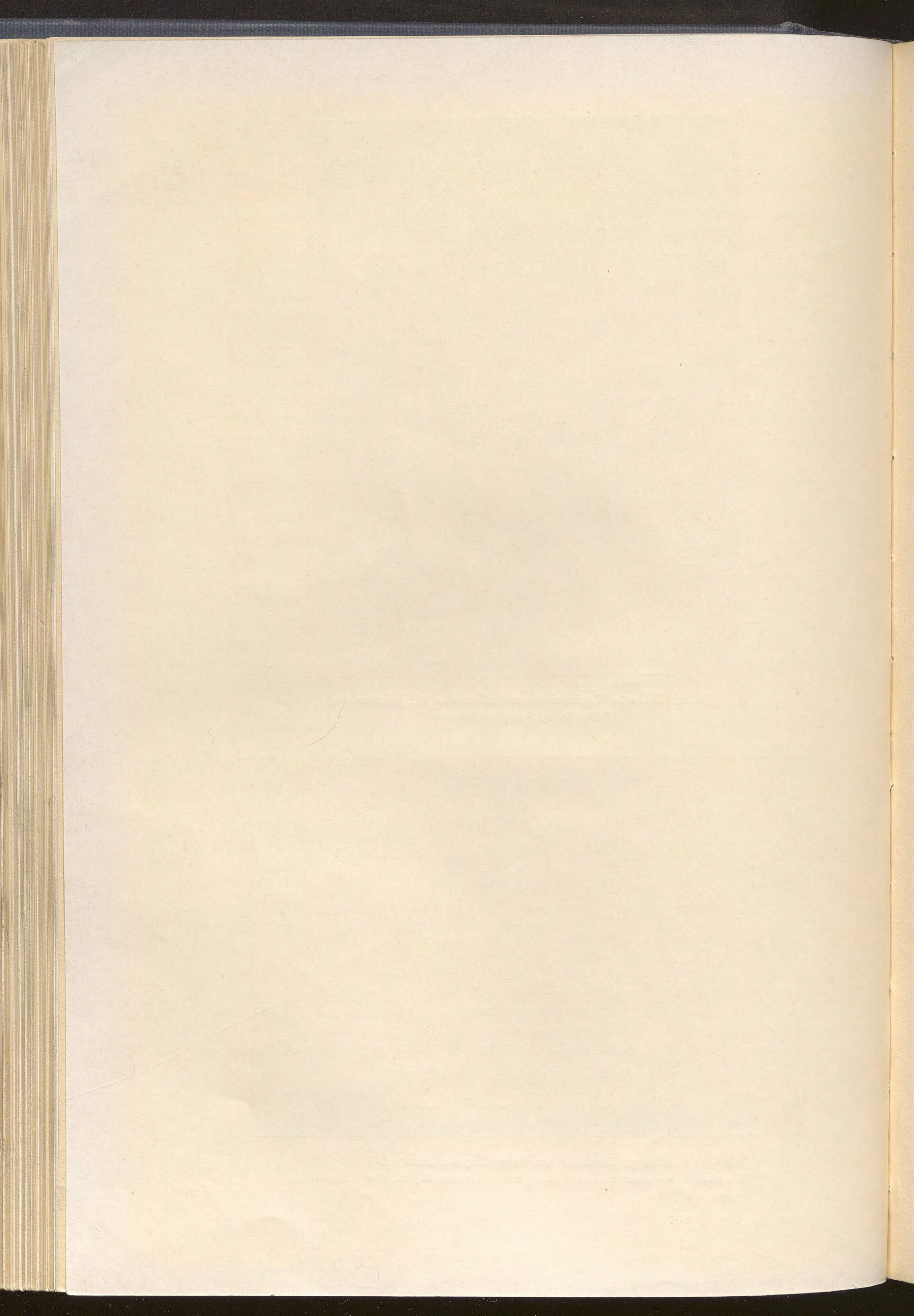
Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten ist ein Thema, das dem romantischen Geist jener Epoche der nordischen Malerei entsprach, die dem eindringenden Romanismus voranging. Schon van Orley hatte in Folge der Arbeitsteilung mit Peter Coecke seiner späten Schöpfung nicht mehr jenes Zusammenklingen von Landschaft und Figuren zu einem inhaltlichen Ganzen zu verleihen verstanden, die seinem früheren Bilde und die der Tapisserie der ehemaligen Sammlung Spitzer oder den Gemälden von Cranach, Altdorfer und Baldung innewohnt. In der nächsten Generation verschwindet das Thema wieder. Orleys und Coeckes Komposition findet nur noch eine Art von Fortsetzung in einer Tafel in Basel, die nicht mehr die Ruhe auf der Flucht, sondern eine hl. Familie mit dem Johannes-



Abb. 2. Brüsseler Tapisserie vom Anfang des 16. Jahrhunderts.
Früher Paris, Sammlung Spitzer.



Abb. 5. Bernaert van Orley, Tapisserieentwurf.
Braunlasierte weißgehöhte Federzeichnung auf hellbraunem Papier. Paris, Louvre.



knaben darstellt (Abb. 6). Landschaft und Figuren stammen von zwei Händen. Die gleichfalls von Raffaels Kunst wenigstens indirekt inspirierten Figuren stehen der Art des sogenannten Pseudo-Lombard nahe[1]. Dieser Pseudo-Lombard war ein Schüler des Joos van Cleve, dessen Spätstil sich vielfach mit van Orleys letzten Gemälden berührt. Die von Herri met de Bles herrührende Landschaft des Baseler Bildes[2]) ist ähnlich aufgebaut wie van Orleys Ruhe auf der Flucht in Wien, unterscheidet sich von ihr aber durch die andere Auffassung. Sie zeigt einen großen Reichtum an phantastischen Formen und ist nicht einem Naturvorbild nachgebildet, sondern frei aus der Phantasie gestaltet. Wie bei dem Braunschweiger Monogrammisten ist die Einheit des Landschaftsbildes nicht mehr thematisch, sondern bloß koloristisch hergestellt. Erst einem Bruegel war es vorbehalten, die Gegensätze der phantastischen Kompositionslandschaft und des Naturausschnittes dem jeweilig dargestelltem Gegenstande vollkommen anzupassen und Figuren und Landschaft zu einer wirklichen inneren Einheit zu verschmelzen.

[1]) Vergleiche meine Ausführungen in dem Buche über Joos van Cleve, Wien 1925, S. 44, Anm. 119 und 120.

[2]) Das Baseler Bild wird schon im Inventar des Amerbachenschen Kabinettes von 1586 als Werk des Henrich Blesy Bovinatis aufgeführt. Eine schwächere veränderte Wiederholung der Komposition in der Galerie von Bamberg.

ALBRECHT DÜRERS RHYTHMISCHE KUNST

Mit 11 Abbildungen auf 3 Tafeln *Von ERWIN PANOFSKY*

Die nachfolgenden Ausführungen knüpfen an ein Buch*) an, das wegen der Originalität seiner Thesen und wegen des Scharfsinns seiner Argumentation Beachtung verdient, das aber wegen einer gewissen Hypertrophie dieser beiden Vorzüge („nil sapientiae odiosius acumine nimio“, sagt Seneca) zu einer sorgfältigen Überprüfung seiner Ergebnisse herausfordert. Daß dabei der für eine „Rezension“ übliche Rahmen weit überschritten wurde, ergibt sich aus der Eigenart des zu besprechenden Werkes selbst, das teils sehr allgemeine, teils aber auch ganz spezielle Probleme behandelt, und dessen Fragestellung sich ebensowohl auf kunstphilosophische als auf stilkritische, ebensowohl auf ikonographische als auf philologische und mathematische Probleme erstreckt.

I. DER BEGRIFF DES RHYTHMUS.

„Rhythmus“ bedeutet — darüber dürfte bei allen modernen Autoren, die diesen Ausdruck überhaupt mit einem bestimmten Begriff verbinden [1]), Einigkeit herrschen — eine stetige Ordnung optischer oder akustischer Eindrücke [2]) in der Zeit.

Insofern der Rhythmus eine Ordnung ist, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses einerseits eine relative Unterschiedenheit einzelner Elemente (Glieder des rhythmischen Ganzen), andererseits aber ihre Verwandtschaft (d. h. also entweder ihre Gleichheit oder ihre Ähnlichkeit) voraus.

Insofern der Rhythmus eine Ordnung in der Zeit ist, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses eine Sukzession dieser Elemente voraus — sei es nun, daß diese Sukzession, wie stets bei akustischen Eindrücken, objektiv stattfindet, sei es, daß sie, wie in der Regel bei optischen, durch „sukzessive Apperzeption“ vom aufnehmenden Subjekt erzeugt wird [3]). Diese ersten beiden Merkmale (Abfolge identischer oder ähnlicher Elemente in der Form der Sukzession) lassen sich zusammenfassen unter dem Begriff der Periodizität.

Insofern endlich der Rhythmus eine stetige Ordnung ist — und diese seine dritte Eigenschaft ist, wie schon aus der etymologischen Ableitung des Wortes ῥυθμός von ῥέω hervorgeht [4]), die eigentlich entscheidende —, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses voraus, daß die Glieder des rhythmischen Ganzen stets miteinander verbunden bleiben, mit anderen Worten, daß in denselben eine ununterbrochene, von einheitlichem Schwunge getragene, sich immer wieder aus sich selbst erneuernde,

---

*) Hans Kauffmann, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig, Seemann, 1924, 149 S., 28 Abb.

1) Das ist z. B. bei Kugler, Burckhardt und Semper erst in beschränktem Umfang und bei Schnaase überhaupt noch nicht der Fall, ja Schnaases Rhythmusbegriff ermangelt, wie H. H. Russack (Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts, Diss. Leipzig 1910, S. 21ff.) mit Recht hervorhebt, des Spezifischen so sehr, daß er sich mit allen möglichen anderen Begriffen, wie perspektivisch, malerisch, Gruppe und Symmetrie, vermischt. Es ist daher zum mindesten nicht eindeutig, wenn Kauffmann S. 7 bei seiner Definition des Rhythmusbegriffs den „von G. Semper, K. Schnaase und Fr. Kugler eingeführten Grundsätzen“ folgen zu wollen erklärt — zumal er die modernere „Rhythmus“-Literatur (Petersen, Schröder, selbst Lipps) vollständig ignoriert.

2) Weshalb nur optische und akustische Eindrücke einer rhythmischen Ordnung fähig sind, ist eine Frage, die nur im Zusammenhang einer allgemeinen Ästhetik erörtert werden könnte, und die aufs engste zusammenhängt mit dem Problem, weshalb die Kunst überhaupt auf die jenen beiden Sinnesgebieten angehörigen Eindrücke als Gestaltungsmaterial angewiesen ist.

3) Vgl. hierzu Th. Lipps, Ästhetik, 1903—06, I, S. 235ff.

4) Es ist zwar neuerdings von E. Petersen, „Rhythmus“ (Abhandlungen der Kgl. Gesellsch. d. Wissensch., Göttingen, N. F. XVI, 5, 1917, S. 9ff.) versucht worden, das Wort Rhythmus anstatt von ῥέω (fließen) von ἐρύω (ziehen) abzuleiten, doch ist man über diesen Vorschlag mit Recht zur Tagesordnung übergegangen (vgl. O. Schröder, Hermes LIII, 1918, S. 324ff.): der Ausdruck bezeichnet schon in seiner ältesten Verwendung (bei Archilochos) das regelmäßige Auf und Ab der Wellenbewegung.

kurzum „lebendige" Bewegung empfunden werde[1]): es darf sich nicht als eine Abfolge abrupter Stöße, sondern als eine Kette kontinuierlich ineinander übergreifender Eindrücke darstellen. Da aber auf der andern Seite innerhalb dieser Eindrucksfolge immer noch jene „Ordnung" erkennbar sein soll, die wo nicht die Identität, so doch die Vergleichbarkeit der einzelnen Elemente voraussetzt, so ist ein rhythmisches Ganzes nur da gegeben, wo ein regelmäßiger Wechsel zwischen Abschwächung und Verstärkung, Hebung und Senkung erlebt wird. Denn nur in diesem Falle wird den Bedingungen der Ordnung und der Stetigkeit zugleich genügt, nur hier haben wir es mit einer Bewegung zu tun, die, Periodizität mit Kontinuität verbindend, einerseits nicht in einem Wechsel von Dasein und Nichtsein der Eindrücke, andererseits aber auch nicht in einer diffusen Regellosigkeit der Eindrücke verläuft. Die Form des rhythmischen Ganzen ist also in der Tat die, wenn auch noch so differenzierte, Wellenbewegung, innerhalb derer jeweils die θέσις die ἄρσις und die ἄρσις die θέσις nach sich zieht, ja gleichsam potentiell in sich enthält[2]); und die besondere Art, wie dieser Prozeß sich vollzieht, die größere oder geringere Amplitude zwischen Wellenberg und Wellental, das mehr oder minder komplizierte, mehr oder minder mühevolle, mehr oder minder beschleunigte Übergehen vom Einen zum Andern, der mehr oder minder zielstrebige oder retardierende Verlauf der Gesamtbewegung verleiht dem rhythmischen Ganzen seinen „Charakter". Kraft dieses „Charakters" wird der Rhythmus zu einem ästhetischen Phänomen; ja man darf weitergehen und behaupten, daß wir nur da, wo jene geordnete und in Wellenform vorwärtsschreitende Bewegung in diesem Sinne ästhetischen Charakter trägt, d. h. von einem ästhetisch erlebenden Subjekt entweder hervorgebracht oder aufgenommen wird, recht eigentlich von „Rhythmus" reden dürfen: das Ticken einer Uhr, das Stampfen eines Motors, ja selbst das Brandungsgeräusch des Meeres oder der Pulsschlag des Herzens ist an und für sich noch nicht rhythmisch, sondern wird es erst da, wo ein ästhetisches Bewußtsein der an und für sich mechanischen Eindrucksfolge ihren besonderen Lebenssinn und Lebenswert leiht; und ebenso besteht der viel berufene Gegensatz zwischen „Metrum" und „Rhythmus" in Wahrheit nur darin, daß jenes, als ein abstraktes, nicht sinnlich erfülltes Schema, noch keinen Gegenstand der ästhetischen Erfahrung bildet, während dieser die ästhetisch erlebte Konkretisierung jenes Schemas bedeutet: die Worte „Metrum" und „Rhythmus" bezeichnen gar nicht einen Gegensatz innerhalb der ästhetischen Sphäre (etwa in dem Sinne, daß das Metrum eine gebundene, der Rhythmus eine freie Form des Bewegungsverlaufs darstellen würde), sondern einen Gegensatz zwischen einem ästhetisch erlebten Anschauungsphänomen und einer ästhetisch nicht erlebten, weil für die sinnliche Anschauung überhaupt nicht vorhandenen Abstraktion; und man darf sagen, daß das „Metrum", sobald es überhaupt in der Gestalt eines dichterischen oder musikalischen Kunstwerks — und sei es auch nur das Trommeln einer zum Tanze taktschlagenden Negerkapelle oder einer marschierenden Militärabteilung — in die Sphäre des sinnlich Erlebbaren hinübertritt und innerhalb dieser Sphäre ästhetisch aufgenommen wird, sich stets und gleichsam automatisch in „Rhythmus" verwandelt[3]).

Aus diesem Gegensatz zwischen der vorästhetisch-unanschaulichen Natur des Metrums und der ästhetisch-erlebnishaften Natur des Rhythmus (und nur aus ihm) erklärt sich nun auch die Tatsache, daß die Glieder des metrischen Ganzen einander, wenn auch nicht gleich sein müssen, so doch gleich sein können, die des rhythmischen dagegen nicht. Denn es wird einem lebendigen Menschen auch da, wo ihm das Metrum eine Abfolge absolut gleicher Töne oder Tongruppen vorschreibt (z. B. wenn er

unaufhörlich das Motiv

[1]) Über den dynamischen Charakter des Rhythmus vgl. besonders A. Schmarsow, Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe, 1905, S. 91.

[2]) Leider wurde die wichtige Arbeit von H. Werner („Rhythmik, eine mehrwertige Gestaltsverkettung", Zschr. f. Psychol., Bd. 82, 1919, S. 198ff.) dem Verf. erst nach der Fahnenkorrektur bekannt. Er freut sich, seine Auffassung in ihr wenigstens insofern bestätigt zu sehen, als das wesentliche Moment des Rhythmus nach W. darin besteht, daß „jedes Element in das andere miteingebettet und durch das andere bereits bestimmt ist".

[3]) So auch Petersen, a. a. O. S. 21. Die alltägliche Erfahrung bestätigt das durchaus: gerade die (wenn der Gegensatz zwischen Rhythmus und Metrum zu Recht bestünde) als rein „metrisch" anzusprechende Trommelmusik der Primitiven pflegt als eminent „rhythmisch" empfunden und bezeichnet zu werden.

zu trommeln hat, oder, falls er sich nicht hervorbringend, sondern aufnehmend verhält, wenn er längere Zeit dem Ticken eines Uhrwerks lauscht) niemals gelingen, diesen Tönen oder Tongruppen ihre absolute Identität zu belassen; er wird sie vielmehr (und das gilt mutatis mutandis auch für optische Eindrücke) teils nach allgemein-psychologischen Gesetzen, teils seiner individuellen Anlage und Verfassung entsprechend variieren: er wird das eine Element schwächer, das andere stärker betonen, bzw. als stärker oder schwächer betont wahrzunehmen glauben, hier eine Verlangsamung, dort eine Beschleunigung eintreten lassen, bzw. zu empfinden meinen, und namentlich das Ende und den Anfang der Eindrucksfolge durch irgendwelche Tempo- oder Akzentveränderungen auszeichnen (Initial- und Finalbetonung[1])). Diese Variabilität, durch die die Elemente auch des gleichförmigsten „Rhythmus" sich in der Tat von den Gliedern des entsprechenden „Metrums" unterscheiden, charakterisiert also das rhythmische Erlebnis nicht, insofern es ein rhythmisches, sondern insofern es ein Erlebnis ist. Denn das Prinzip der Differenzierung, d. h. der Abwandlung einer mehr oder minder deutlich festgehaltenen Grundform, ist das Grundgesetz jeglichen Lebens, gleichviel ob es ein physisches oder psychisches, intellektuelles oder ästhetisches ist — es beherrscht die Blattbildung der Bäume ebenso wie die Organbildung der Tiere, die Fortpflanzung ebenso wie die Sprachentwicklung, den Denkprozeß ebenso wie den Ablauf der Empfindungen oder Gefühle[2]). Es ist daher ein grundsätzlicher Fehler des hier zu besprechenden Buches, wenn sein Verfasser, der uns eingangs eine Untersuchung über Dürers „Zeitphantasie" versprochen hatte[3]), bereits in seiner Definition des Rhythmus das Moment des Zeitlichen ganz aus dem Spiel läßt (so daß er alsbald von einer Erscheinungsform des Rhythmus sprechen kann, die nicht „von der Sukzession in der Zeit beherrscht" wird)[4]), dafür aber, — mit einer ganz merkwürdigen Vertauschung der Begriffe Unterschiedenheit und Verschiedenheit, Alternanz und Alteration, — eben die Bestimmung in sie aufnimmt, die dem Rhythmus nicht qua Rhythmus, sondern nur qua „Erlebnis" charakterisiert, die aber gleichwohl im weiteren Fortgang der Darlegung immer beherrschender hervortritt und schließlich geradezu als das alleinige Wesensmerkmal des Rhythmus übrigbleibt: die „Variation des Identischen". Heißt es zunächst: „Rhythmus ist eine stetige Ordnung verschiedener, aber gleichförmiger Glieder. Wiederkehr des Gleichen ist das erste Gesetz des Rhythmus: eine Grundform (modus, metrum) wird wiederholt. Wechsel ist das zweite Gesetz des Rhythmus: die Grundform wird abgewandelt (Alteration)"[5]), so werden alsbald die Begriffe „Rhythmus" und „Variation des Identischen", bzw. „Abwandlung des Gleichen" geradezu als Synonyma gebraucht: „Im Paar wird eine zwiefache Variation des Identischen hervorgebracht, das Ensemble dadurch rhythmisch belebt[6]) "oder: „Erkannte er (Dürer) die Variation des Identischen nur als einen technischen Handgriff an . . . oder erachtete er den Rhythmus als ein Formgesetz, das den Gegenstand der Natur im Bilde erst seinen eigentlichen Kunstwert verleiht[7]) ?" Es bedarf nach dem Vorigen kaum der Erörterung, daß diese Gleichung: Variation des Identischen = Rhythmus nicht anerkannt werden kann; sie gibt die wirklich wesensbestimmenden Merkmale des Rhyth-

[1]) Vgl. hierüber die bewunderswerten Analysen bei Lipps, a. a. O. I, S. 293ff.

[2]) In einem ganz strengen Sinn ist auch innerhalb der mechanischen Welt, insofern sie überhaupt eine wirkliche ist, eine Identität zwischen zwei Dingen unmöglich, so daß selbst zwei von der gleichen Platte gedruckte Buchseiten, zwei mit dem gleichen Stempel geschlagene Münzen sich stets in irgendeiner Weise voneinander unterscheiden werden. Aber, Dürerisch zu reden, „dies ist nit die Unterschied, von der ich hie red" (Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, 1893, in der Folge zitiert als L. F., S. 219, 5). Denn die bei einem rein mechanischen Herstellungsprozeß sich ergebenden Abwandlungen sind gleichsam passive, sie ergeben sich aus den zufälligen Eigenschaften der verwendeten Mittel, z. B. aus der Ungleichartigkeit der geformten Materie oder aus der ungleichmäßigen Funktion des formenden Instrumentes, diejenigen Abwandlungen aber, die das Leben schafft, sind sozusagen aktive, sie ergeben sich aus dem prinzipiellen Wesen der erzeugenden Kraft als solcher.

[3]) Kauffmann (in der Folge stets als „K." zitiert), S. 3, Z. 9 v. u.; S. 4, Z. 13 v. u.

[4]) K. S. 8: „Die rhythmische Periode ist von der Sukzession in der Zeit grundlegend beherrscht... die Eurhythmie waltet in dem simultanen Kräfteverhältnis der Korresponsion."

[5]) K. S. 7.

[6]) K. S. 63. Die Stellen ließen sich beliebig häufen, da eben das ganze Buch auf der Gleichung: „Variation des Identischen = Rhythmus" aufgebaut ist.

[7]) K. S. 96.

mus preis und ersetzt sie durch ein Kriterium, das, wie gesagt, für ihn nur insofern Geltung besitzt, als auch er, gleich tausend anderen Phänomenen, eine Erscheinungsform des stets das „Identische variierenden" Lebens bedeutet. Wären wir berechtigt, überall da, wo eine Grundform abgewandelt erscheint, von Rhythmus zu sprechen, so wäre der Entomologe, der die Unterarten einer Käfergattung zusammenstellt, nicht minder ein Rhythmusforscher, als der Gräzist, der die Abwandlungen des Stammes σκαπ untersucht, — der Botaniker, der die Varietäten der Sumpfdotterblume beschreibt, nicht minder als der Briefmarkensammler, der die verschiedenen Werte der alten Mecklenburger mit dem Ochsenkopf verzeichnet.

Wie wenig das Spezifische des Rhythmus durch den Begriff der „Variation des Identischen" getroffen wird, läßt sich besonders deutlich da aufzeigen, wo die objektive Struktur des rhythmischen Gebildes ganz abgesondert von dem subjektiven Vollzug des rhythmischen Erlebnisses erfaßt werden kann. Das ist z. B. der Fall bei den Schöpfungen der Architektur. Kauffmann selbst zitiert als Beispiel einer „rhythmischen Periode" die „Stützenfolge eines kirchlichen Langhauses", und es ist in der Tat nicht zu bezweifeln, daß eine solche geradezu den Schulfall eines Kunstgebildes darstellt, das zur Vermittlung eines rhythmischen Erlebnisses bestimmt und befähigt ist. Allein aus was für Komponenten diese Folge sich auch zusammensetze, ob sich ihr Grundelement als ein vergleichsweise kompliziertes oder als ein ganz einfaches, gegebenenfalls nur aus der Einheit: „Stütze plus Intervall" bestehendes, darstelle[1]): die Grundelemente selbst sind in der Regel untereinander vollständig gleich (wenn nicht etwa die Konzeption durch Planänderung oder Umbau modifiziert wurde), und wo die einzelnen Kapitäle oder sonstige Zierglieder von Fall zu Fall differenziert erscheinen, da betrifft diese Differenzierung, wie ohne weiteres ersichtlich, nicht den Rhythmus, sondern das ῥυθμιζόμενον, vergleichbar nicht einer Abwandlung der Notenwerte oder Akzente, sondern der Tonhöhe oder der Klangfarbe. Und nur insofern, als dieses seiner objektiven Struktur nach aus lauter identischen Gliedern bestehende Ganze von einem subjektiven Bewußtsein lebendig, und damit differenziert, erlebt wird, insofern also, als etwa durch die Einfühlung dynamischer Kräfte in die einzelnen Architekturformen, durch die perspektivische Verkürzung, durch die allgemeine Tendenz zur Anfangs- und Endbetonung, vor allem aber durch die ästhetische Miteinbeziehung anderer Bauteile eine psychologische Abwandlung der morphologisch gleichen Eindruckselemente herbeigeführt wird: nur insofern kann hier von einer „Variation des Identischen" die Rede sein.

Nicht immer freilich dürfen wir erwarten, die objektive Struktur des rhythmischen Gebildes so reinlich von dem subjektiven Vollzug des rhythmischen Erlebnisses losgelöst zu finden; denn nur der Architekt — als ein nicht nur im Raum gestaltender, sondern auch auf die Gestaltung des Raumes sich beschränkender Künstler — kann und muß sein rhythmisches Gesamterlebnis in dem Sinne zerlegen, daß er ausschließlich den objektiven Niederschlag (bzw., vom Beschauer aus gesprochen, die objektive Grundlage) desselben vor uns hinstellt, seinen Vollzug aber dem Beschauer überläßt. Der Dichter, Musiker und Tänzer dagegen ist in einer umgekehrten Lage: er ist weder imstande noch genötigt, die objektiv-strukturale Komponente des rhythmischen Erlebnisses von dessen subjektiv-funktionaler Komponente abzusondern. In seiner Schöpfung wird die strukturale Grundlage für das Erlebnis und der funktionale Vollzug des Erlebnisses in Einem gegeben, denn ästhetisch gesprochen existiert ja der Tanz nur so lange, als er geschieht, die Symphonie oder die Dichtung nur so lange, als sie tönt, das Buch oder die Partitur ist nicht, wie das Gebäude, das wirklich vom Dichter oder Komponisten geschaffene Kunstwerk, sondern nur ein technisches Mittel, um es beliebig oft wieder erzeugen zu können (wobei natürlich das „stumme" Lesen oder Memorieren der hörbaren Wiedergabe ebenso gleichzuachten ist, wie das „stumme" Dichten oder Komponieren dem wirklichen Sprechen oder Musizieren). Das Werk des Architekten hat sich also, so darf man sagen, aus dem Prozeß, in dem es erzeugt wurde, vollständig losgelöst, aber es hat dabei den subjektiv-erlebnismäßigen Teil seines Wesens zurücklassen müssen und bedarf daher der Neubelebung durch einen Beschauer, der ein ihm gleichsam nur „potentia" gegebenes Erlebnis von sich aus wieder aktualisieren muß; das Werk des Dichters oder Mu-

[1]) Vgl. W. Pinder, Einleitende Voruntersuchungen zu einer Rhythmik der romanischen Innenräume in der Normandie, 1904, wo auch (S. 11) der Nachweis geführt wird, daß die Interkolumnien innerhalb einer Stützenfolge nicht eine Unterbrechung der Bewegung, sondern stumme θέσεις bedeuten.

sikers dagegen existiert nur im Prozeß des Produziert- oder Reproduziertwerdens, aber es existiert dafür als eine absolute Ganzheit, die von dem Aufnehmenden — wenn wir uns diesen als einen bloß Zuhörenden, nicht aber als einen de facto Reproduzierenden vorstellen — nicht belebt, sondern nur miterlebt wird: gibt uns der Architekt den Spielplatz und die Spielregel, so gibt uns der musische und mimische Künstler das Spiel selbst. Und von hier aus wird es denn auch verständlich, daß innerhalb dieser musischen und mimischen Künste die variierende Abwandlung der rhythmischen Einzelglieder ebensosehr die Regel ist, als sie in der Baukunst die Ausnahme bildet: nicht deshalb, weil diese Einzelglieder die Elemente eines rhythmischen Ganzen darstellen, sondern deshalb, weil sie Elemente eines gewissermaßen stets in statu nascendi befindlichen, stets noch im Zustand des Erlebt-Werdens verrharrenden rhythtmischen Ganzen darstellen[1]).

Was aber die Werke der bildenden Kunst betrifft, so nehmen sie zwischen denen der Architektur und denen der mimischen und musischen Künste gewissermaßen eine Zwischenstellung ein: insofern nämlich, als er Raumkünstler ist, d. h. bestimmte, an und für sich ästhetisch bedeutsame Linien. und Flächengebilde hervorbringt und zusammenordnet, fixiert der Maler oder Bildhauer (im Gegensatz zum Tänzer, Dichter oder Musiker) nur die objektive Grundlage eines rhythmischen Erlebnisses, das erst der Beschauer zu vollziehen hat; insofern aber, als er darstellender Künstler ist, d. h. durch jene Linien- und Flächengebilde auf eine durch sie symbolisierte Dingwelt hinweist, kann er (im Gegensatz zum Architekten) zugleich auch die unmittelbare Einheit von Erlebnisgrundlage und Erlebnisvollzug, rhythmischer Struktur und rhythmischer Funktion wenn auch nicht von sich aus verwirklichen, so doch als eine verwirklichte fingieren, indem er sie in die Sphäre des Dargestellten hineinverlegt. Auf der einen Seite betätigt er sich in der Erschaffung quasi ornamentaler Form- oder Farbsysteme, die rhythmisch zu erleben dem Beschauer überlassen bleiben muß, auf der anderen Seite aber hat er die Möglichkeit zur Veranschaulichung einer Dingwelt, innerhalb derer rhythmische Erlebnisse zwar nur zum fiktiven Vollzuge, aber eben doch zum Vollzuge gelangen: das motorische Rhythmuserlebnis der dargestellten Figuren, indem z. B. der rhythmische Tanz einer Mänade oder das rhythmische Schreiten eines Priesterzuges zur Darstellung kommt, das optische Rhythmuserlebnis des darstellenden Künstlers, indem z. B. eine architektonische Räumlichkeit mit in all den maßstäblichen und dynamischen Abwandlungen vorgeführt wird[2]), durch die sich ihr subjektiv-rhythmisiertes Wahrnehmungsbild von ihrer objektiv-rhythmischen Struktur unterscheidet. Neben den gleichsam nur strukturmäßig gegebenen, erst vom Beschauer in Vollzug zu setzenden Rhythmus der Architektur, und neben den als Einheit von Struktur und Funktion gegebenen Rhythmus der mimischen Künste tritt also der Rhythmus der bildenden Kunst als ein gewissermaßen zwiegestaltiger: insofern ihre Hervorbringungen „formal" (als reine Linien- und Flächengebilde) betrachtet werden, ist er realiter, aber lediglich strukturhaft gegeben — insofern sie „gegenständlich" (als Veranschaulichungen einer dar- und vorgestellten Dingwelt) betrachtet werden, ist er als Einheit von Struktur und Funktion, aber in einer illusionären Sphäre gegeben; und je mehr der bildende Künstler sich als raumgestaltender oder raumschmückender betätigt, um so mehr wird er der zweiten Möglichkeit entsagen dürfen, ja entsagen müssen, so daß er sich entweder der völlig freien Rhythmik des Musikers oder der völlig gebundenen Rhythmik des Architekten annähert und unter Umständen sogar dazu gelangen kann, das rhythmische Ganze aus lauter objektiv gleichen Elementen aufzubauen (man denke auf der einen Seite an gewisse Schöpfungen Blakes oder Beardsleys, auf der andern an die „Unsterblichen" des Artaxerxespalastes oder die ägyptischen Sphingenalleen)[3]).

[1]) Es ist daher kein Zufall, wenn Kauffmann da, wo er die angeblich konstitutive Bedeutung der Variation durch ein Beispiel belegen will, nicht mehr auf die Baukunst Bezug nehmen kann, sondern auf die Poesie exemplifizieren muß: S. 27, Z. 1ff.

[2]) Man denke etwa, um ganz Modernes, wie Delaunays Chorumgang von S. Séverin, aus dem Spiel zu lassen, an den berühmten kurvilinearen Innenraum auf dem (doch wohl dem Konrad Witz zu belassenden) Bild der Hl. Familie zu Neapel.

[3]) Den Grenzfall bildet, nach beiden Seiten hin, naturgemäß die reine Ornamentik; dort die Vorsatzpapiere des 18. Jahrhunderts — hier die Palmettenreihe der griechischen oder gar altorientalischen Kunst.

II. DAS PROBLEM DER BEWEGUNGSDARSTELLUNG UND DIE VERGEGENSTÄNDLICHUNG DES RHYTHMUS IN DER BILDENDEN KUNST.

Die Fähigkeit des bildenden Künstlers, die rhythmische Bewegung zur Darstellung zu bringen, setzt naturgemäß zunächst sein Vermögen voraus, die Bewegung überhaupt zur Darstellung zu bringen. Daß er dieses Vermögen besitzt, daß er also das tatsächliche Sein in ein scheinbares Werden zu verwandeln, in der Gegenwart zugleich ihre Vergangenheit und ihre Zukunft uno actu „mitzugeben" vermag, ist eine Tatsache — aber eine Tatsache, die fast einem Wunder gleichkommt und immer wieder nach einer Erklärung zu verlangen scheint.

Lessing, der ja der bildenden Kunst das Problem der Bewegung durchaus nicht „vorenthalten zu müssen glaubte" [1]), vielmehr, so gewiß er die Meinung vertrat, daß die Kunst „nur einen einzigen Augenblick nutzen" könne, sehr weit davon entfernt ist, diesen einzigen Augenblick als einen „Ruhezustand" [2]) aufzufassen, und seine Aufgabe gerade darin erblickte, zu zeigen, wie derselbe über sich hinausweisen könne — Lessing vermochte die Antwort auf jene Frage nur in der Lehre vom prägnanten oder fruchtbaren Augenblick zu finden, der es der Einbildungskraft erlaubt, „eine Stufe höher" und „eine Stufe tiefer" zu steigen (Laokoon III), „aus dem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird" (Laokoon XVI). Er stellt also der Phantasie des Beschauers die Aufgabe, den wirklich dargestellten Augenblick nach der Vergangenheit und Zukunft hin zu ergänzen. Nachdem wir erkannt zu haben glauben, daß der Phantasie des Kunstbetrachtenden nur eine Sinnerfüllung, nicht aber eine Sinnvermehrung, d. h. wohl eine nachschaffende Verlebendigung des tatsächlich Dargestellten, nicht aber eine neuschaffende Hinzufügung eines tatsächlich nicht Dargestellten obliegen kann [3]), sehen wir uns zu der Annahme gedrängt, daß uns die künstlerische Darstellung, wenn anders sie wirklich den Eindruck der Bewegung erzeugen soll, das „Vorhergehende und Folgende" nicht nur durch das Gegenwärtige „begreiflich machen", sondern mit und in dem Gegenwärtigen anschaulich machen muß: sie darf — vorausgesetzt immer das Streben nach „naturalistischer" Bewegungsillusion, das ja durchaus nicht jeder Kunstepoche eignet — aus dem Bewegungsvorgang nicht einen beliebigen Augenblick herausschneiden, der, aus der Kontinuität des Zeitablaufs herausgerissen, der intellektuellen Ergänzung nach Vorwärts und Rückwärts bedarf, sondern sie muß einen spezifischen Augenblick wählen, in dem das Vorher und Nachher unmittelbar anschaulich wird: sie muß eine Methode entdecken, kraft derer die Gegenwart ihre Vergangenheit und ihre Zukunft geradezu mitzuenthalten scheint. Welche Momente werden nun einer solchen Ausweitung fähig sein? Sicher nicht die Teilphasen einer im Vollzug begriffenen

[1]) So K. S. 4. Im XVI. Kapitel des Laokoon heißt es jedoch ausdrücklich: „Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erschei- nungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper." Man darf geradezu sagen, daß Lessings Lehre vom „prägnanten Augenblick" nur als der höchst beachtliche Versuch begriffen werden kann, die Fähigkeit der bildenden Kunst, trotz ihrer Bindung an die „Figuren und Farben in dem Raume" Bewegung darzustellen, nicht etwa zu bestreiten, sondern zu begründen: indem er von seinem (notwendigerweise logizistisch bestimmten) Standpunkt aus die Veranschaulichung des Vorangehenden und Folgenden im Gegenwärtigen nicht im Sinne eines unmittelbaren Enthaltenseins zu erklären vermochte, erblickte er den fruchtbaren Augenblick in einem momentanen Ausschnitt aus der aktuellen Bewegung, zu der der Betrachter Vergangenheit und Zukunft hinzudenken muß, während wir diesen fruchtbaren Augenblick gerade umgekehrt in einem Umkehrpunkt zwischen zwei Bewegungen erkennen zu müssen glauben, der beide zu einer einzigen Sinn-Einheit zusammenfaßt; allein die Tatsache, daß Lessing die Möglichkeit der Bewegungsdarstellung in einem uns anfechtbar erscheinenden Sinne begründet hat, berechtigt nicht zu der Behauptung, daß er sie bestritten hätte.

[2]) K. ebendort.

[3]) Vgl. etwa Lipps, a. a. O. II, S. 102 ff., besonders S. 104 ff.; ferner M. Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, 1913, passim.

aktuellen Bewegung. Denn die Fixierung solcher Teilphasen (das lehrt schon die Momentphotographie, die da, wo sie ein Gehen, Laufen oder Springen wiedergibt, zumeist, wenn auch nicht immer, völlig leblos wirkt) bedeutet Erstarrung, weil die tatsächlich wirksame, entbundene Bewegungsenergie eben nur in ihrer Wirksamkeit, d. h. im Sich-Vollziehen eines zeitlichen Prozesses, Bewegungsenergie ist. Lebendig dagegen wirkt, so paradox es klingt, gerade die Darstellung des nicht aktuell bewegten, sondern nur potentiell bewegungshaltigen Körpers, weil die tatsächlich nicht wirksame, noch (oder schon wieder) gebundene Bewegungsenergie gerade in dieser ihrer Nichtwirksamkeit, d. h. als Inhalt eines räumlichen Gefäßes, Bewegungsenergie ist. So werden also diejenigen Stellungen und Gebärden die in künstlerischem Sinn „bewegungswirksamsten" sein, die sich nicht als Phasen eines im Zuge befindlichen Bewegungsvorgangs, sondern als Manifestationen einer dem Körper immanenten Bewegungskraft darstellen (denn Kraft ist potentielle Bewegung). Eine solche immanente Bewegungskraft aber kann im Kunstwerk weder da anschaulich werden, wo sie durch eine äußere oder innere Gegenkraft vollständig neutralisiert ist (denn dann herrscht Ruhe), noch aber da, wo sie dieser Widerstände vollständig Herr geworden ist (denn dann herrscht aktuelle Bewegung). So bleiben also nur solche Momente übrig, in denen die Auseinandersetzung zwischen Kraft und Widerstand in eine Krisis eingetreten ist, Momente also, in denen entweder eine neue Bewegung gerade anzusetzen oder eine alte gerade zum Stillstand zu kommen scheint (latente Bewegung); und am sinnfälligsten wird diese Krisis da zur Anschauung kommen, wo der Stillstand der alten Bewegung mit dem Beginn der neuen in eins zusammenfällt, d. h. wo die Bewegung einen Wendepunkt erreicht hat[1]).

Wir sehen uns damit der (freilich von ganz anderen Voraussetzungen ausgehenden und auch in gänzlich anderer Absicht aufgestellten) Bewegungstheorie des Aristoxenos nahegeführt: wie Aristoxenos erklärt, daß alle Bewegungen (*κινήσεις*) nur an ihren Halte- oder besser Wendepunkten (*ἠρεμίαι* oder *σχήματα*) wahrnehmbar seien[2]), so glauben wir, behaupten zu dürfen, daß sie — wenn anders ihre Darstellung ein Krafterlebnis vermitteln und dadurch für die Anschauung das Vorher und das Nachher in ein Jetzt eingehen lassen soll — nur an den Halte- oder besser Wendepunkten darstellbar sind[3]). So paradox es klingt: die *ἠρεμίαι* — mit potentieller Bewegung geladen, gerade weil die aktuelle Bewegung in ihnen ruht — bedeuten die eigentlich bewegungswirksamen, die wahrhaft „fruchtbaren" Momente. Sie, und nur sie, sind mit der ihnen innewohnenden Spannung sinnfälligerweise die Ergebnisse einer vorangehenden und die Vorbereitungen einer zukünftigen Bewegung, nicht weil wir, wie Lessing dachte, dieselben zu dem dargestellten Zustand hinzudenken müßten, sondern weil der in einem vorübergehenden Bewegungsstillstand erfaßte Körper mit einer Energie gesättigt erscheint, die gerade in ihrer Potentialität sowohl als die Summe vergangener, wie als die Quelle zukünftiger Aktionen aufgefaßt werden kann — sie, und nur sie, offenbaren auch am deutlichsten den individuellen Charakter der Bewegung, die da, wo sie zugleich endet und sich erneut, gleichsam ihr funktionales Maximum erreicht. Die Voraussetzung dieser „Aristoxenischen" Art der Bewegungsdarstellung ist die Einsicht in die organische Funktionsweise des menschlichen oder tierischen Körpers, und ihr vorzüglichstes Kunstmittel der Kontrapost, in dem die eigentümlich „kritische" Situation der Auseinandersetzung zwischen Kraft und Widerstand ihren anschaulichsten Ausdruck findet, wobei jedoch der Begriff dieses Kontraposts in weitestem Sinne gefaßt werden muß: „kontrapostisch" ist nicht nur die ruckartige Umschaltbewegung des Myronischen Diskobol, sondern auch die gelassene Pose des Polykletischen Diadumenos, nur daß die Intensität der Bewegung mit der Entfernung der Glieder aus der Ruhelage, d. h. mit der

[1]) Die „Bewegungen" der bildenden Kunst sind also, um in der Terminologie des Pomponius Gauricus zu reden, im Grunde stets „Stellungen" (status), und zwar solche, von denen der Autor sagt (De sculptura, ed. H. Brockhaus 1886, S. 210): „illi status laudantur, qui vel a motibus facti videbuntur, vel in motus transierint." Im übrigen vgl. zum Begriff der „latenten" Bewegung Lipps, a. a. O. II, S. 104 ff.

[2]) Vgl. hierzu wie zum Folgenden Petersen, a. a. O. S. 13 ff. und neuerdings Studniczka (Leipziger Vortrag über „Myron", Bericht der Voss. Ztg. v. 25. Jan. 1927).

[3]) Von hier aus wird auch klar, wann und warum nicht jede Momentphotographie den Eindruck des Leblosen macht: sie ist dann, aber auch nur dann, bewegungswirksam, wenn sie durch Zufall gerade eine *ἠρεμία* erfaßt hat; aus der Bilderreihe eines kinematographisch aufgenommenen Filmstreifens wird man daher faßt immer eine bewegungswirksame Einzelaufnahme herausfinden können.

Kürze der ἠρεμία, sich steigert. — Wenn also jede Kontrapostfigur (vorausgesetzt, daß ihre Stellung sich nicht nur, wie die gewisser altägyptischer Figuren, aus einer bloß stereometrischen Lageveränderung der Körperglieder, sondern, Goethisch zu reden, aus einer „Wirkung und Gegenwirkung der inneren Teile" ergibt) als eine Bewegungsfigur angesprochen werden darf, so ist die Aktion dieser Bewegungsfigur dann eine rhythmische, wenn die Tatsache anschaulich wird, daß die dargestellte Aktionsphase sich vorher in gleicher oder ähnlicher Form verwirklicht hat, und sich nachher in gleicher oder ähnlicher Form wieder verwirklichen wird, daß sie als Glied einer „Bewegungs-Verkettung" sich darstellt; denn nur wenn dies der Fall ist, ist jene wesentlichste Voraussetzung des rhythmischen Erlebnisses (wellenhafter Wechsel von Thesis und Arsis) erfüllt. Wenn also die ἠρεμία der gewöhnlichen Bewegungsfigur sowohl den Ansatz, als den Auslauf, als endlich die Umkehrstelle der Bewegung bezeichnen kann, wird bei der rhythmischen Bewegungsfigur stets nur von der letzten dieser drei Möglichkeiten (Pomponius Gauricus nennt sie „Amphibolie") Gebrauch gemacht werden dürfen, und überdies wird der Künstler die relative Gleichförmigkeit des Gesamtverlaufs dadurch anschaulich zu machen haben, daß er die Teile der Figur in der Weise auf eine Mittelachse bezieht, daß rechts und links, oben und unten zwar nicht im dargestellten Augenblick vertauschbar sind, wohl aber als ohne weiteres vertauschbar vorgestellt werden können („versetzte" Symmetrie). Ein Vergleich der rhythmisch tanzenden „Mänade mit dem Bock" mit dem Borghesischen Fechter, des rhythmisch schreitenden Bacchus von Sansovino mit dem Bacchus Michelangelos wird diesen Unterschied ohne weiteres anschaulich machen.

Neben der bisher in Betracht gezogenen Methode der Bewegungsdarstellung, die wir vielleicht am besten als die Verdichtung des Bewegungsablaufs zu einem dynamisch geladenen Spannungsmoment bezeichnen können, scheint nun noch eine andere möglich zu sein, die gerade umgekehrt ihren Zweck durch eine Zerlegung des Bewegungsablaufs in mehrere kinematographisch aufeinanderfolgende Einzelphasen erreichen würde: anstatt daß ein einziger Akteur in einer Situation dargestellt wird, die Vergangenheit und Zukunft in jenen fruchtbaren Gegenwartsmoment hineinpreßt, können mehrere Akteure und Situationen dargestellt werden, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Gestalt gesonderter Teilhandlungen zur Anschauung bringen. Stellt also jenes erste Verfahren an unser Bewußtsein die Zumutung, den Augenblick der tatsächlichen Nichtbewegung, die ἠρεμία, im Sinne der Bewegtheit auszudeuten, so würde uns dieses zweite vor die Aufgabe stellen, die Diskontinuität mehrerer Einzelaktionen zu einem einzigen Gesamtgeschehnis zusammenzufassen. Nun aber liegt eine Nötigung zu dieser Zusammenfassung zunächst naturgemäß nur da vor, wo die Subjekte dieser Einzelaktionen identisch sind (denn andernfalls würden wir die Summe der Einzelaktionen nicht als die Phasen eines Gesamtvorganges aufzufassen brauchen, sondern als eine Mehrzahl unabhängiger Sonderhandlungen deuten können). So entsteht derjenige Stil, den Wickhoff den „kontinuierenden" genannt hat: ein und dieselbe Figur — bzw. ein und dieselbe Figurengruppe — wird auf der gleichen Bildfläche oder in dem gleichen Bildraum in mehreren aufeinanderfolgenden Vorgangsphasen dargestellt, ja einzelne Körperteile können vervielfältigt werden, um anzudeuten, daß sie aus einer Lage in die andere übergehen[1]). Daraus wird aber deutlich, daß dieses „kinematographisch zerlegende" Darstellungsverfahren zu dem „dynamisch verdichtenden" nicht nur ὕλῃ καὶ τρόπῳ μιμήσεως sondern, wenn man so sagen darf, auch ὕλῃ καὶ τρόπῳ αἰσθήσεως in einem prinzipiellen Gegensatz steht. Nicht nur, daß der Eindruck der Bewegung durch objektiv entgegengesetzte Mittel hervorgerufen wird — er wird auch in einer anderen Region des subjektiv-ästhetischen Bewußtseins realisiert. Denn wenn wir sagten, daß der „kontinuierende Stil" die unterschiedlichen Stadien des Bewegungsvorganges in „einer und derselben", mehrfach wiederholten Figur darstelle, so besteht diese Identität des Bewegungsträgers (und damit die Nötigung, die dargestellten Einzelvorgänge als Phasen eines Gesamtvorganges zu deuten) nur für die ikonographische, nicht aber für die kompositorische Betrachtung: kompositorisch betrachtet, führt uns ein Kunstwerk kontinuierenden Stiles eine Mehrzahl gleichartiger, aber nicht eigentlich identischer Figuren in unterschiedlichen Handlungen oder Zuständen vor Augen (denn rein formal betrachtet, kann räumlich Getrenntes niemals „dasselbe" sein), und es geschieht nur sub specie einer nicht sowohl auf die Darstellung des Gegenstandes als auf den Gegenstand der Darstellung ein-

[1]) Vgl. F. Wickhoff, Die Wiener Genesis, Neudruck als „Römische Kunst", 1912, passim, S. 9ff.

gestellten, mehr literarisch als anschaulich bestimmten Betrachtungsweise, wenn wir die Subjekte dieser unterschiedlichen Handlungen und Zustände miteinander „identifizieren" und dadurch die Summe der Teilaktionen zu Phasen einer Gesamtaktion umdeuten. Es haftet also solchen Darstellungen insofern ein eigentümlicher innerer Widerspruch an, als die Subjekte der dargestellten Vorgänge ikonographisch betrachtet identisch, kompositorisch betrachtet aber nicht identisch sind; und damit ist bereits gesagt, daß der Verwendungsmöglichkeit des kontinuierenden Stils ganz bestimmte Grenzen gezogen sind. Denn entweder liegen die dargestellten Teilaktionen zeitlich, räumlich und in bezug auf den Erzählungsinhalt so weit auseinander, und erscheinen daher in sich selber so weit abgeschlossen, daß das ästhetische Bewußtsein die ikonographische Identität der Akteure ihrer kompositorischen Getrenntheit gegenüber gleichsam vernachlässigen kann — dann werden wir zwar über den Widerspruch zwischen dieser und jener hinwegsehen können, zugleich aber die Vorstellung einer anschaulichen Bewegungseinheit preisgeben müssen, vielmehr die Teilaktionen nur als Episoden einer erzählbaren Geschichte auffassen. Ober aber es rücken die dargestellten Teilaktionen räumlich, zeitlich und in bezug auf die Erzählungsinhalt so eng zusammen, und sind daher, jede für sich betrachtet, so sehr ergänzungsbedürftig, daß das ästhetische Bewußtsein nicht umhin kann, die ikonographische Identität der Akteure trotz ihrer kompositorischen Getrenntheit lebhaft zu empfinden (ein Fall, der naturgemäß da am reinsten verwirklicht ist, wo nicht ganze Figuren, sondern einzelne Organe von Figuren als „Akteure" fungieren), — dann werden wir zwar zur Vorstellung einer anschaulichen Bewegungseinheit gelangen, zugleich aber wahrnehmen müssen, daß diese mit der tatsächlichen Verschiedenheit der Akteure im Widerspruch steht, d. h. dieser Bewegungseindruck wird (gewollter- oder ungewolltermaßen) ein komischer sein (besonders Wilhelm Busch hat dieses Motiv verschiedentlich nutzbar gemacht; aus jüngster Zeit vgl. die Versuche des Futuristen Giacomo Balla, die auf dem Berliner Herbstsalon von 1913 zu sehen waren).

Daher ist es begreiflich, wenn die Anwendung des kontinuierenden Stils für die „ernsthafte" Kunstübung weniger da in Betracht kam, wo die anschauliche Kontinuität eines Bewegungsablaufs erlebbar gemacht werden sollte, als da, wo es galt, die literarische Entwicklung einer in mehrere „Szenen" getrennten Geschichte begreiflich zu machen (wobei wir den Begriff der „Szene" etwa dahin bestimmen dürfen, daß die sich wiederholende Person jeweils in einem anderen Wirklichkeitszusammenhang vorgeführt wird, indem sie neuen Gegenspielern gegenübertritt, mit neuen Objekten beschäftigt erscheint, oder an einem neuen Ort sich aufhält), und wenn er nur in solchen Epochen und Kunstgebieten zu größerer Bedeutung gelangt ist, die einerseits von stark „illustrativen" Tendenzen beherrscht waren, andererseits aber den Bildraum noch nicht (oder nicht mehr) mit einem quasi-natürlichen Sehraum identifizierten; denn in einem solchen muß die Einheit der Zeit streng gewahrt werden, oder darf jedenfalls nicht so sinnfällig zerbrochen sein, wie es durch das mehrfache Vorkommen einer und derselben Figur geschehen würde. Die Hauptdomäne des „kontinuierenden Stiles" ist also das Mittelalter, und es ist interessant zu beobachten, wie man am Ausgang desselben, als die illustrativen und unnaturalistischen Tendenzen vom perspektivischen Realismus durchkreuzt zu werden beginnen, zunächst zwar an der Gepflogenheit festhält, mehrere zeitlich getrennte, aber von den gleichen Personen agierte Szenen in einem Bild zu vereinigen, dabei aber eine möglichst deutliche Unterscheidung zwischen einer im Vordergrunde sich abspielenden Hauptszene und mehreren Nebenszenen einführt die, in den Hintergrund verlegt und daher perspektivisch stark verkleinert, zu jener gleichsam nur als Randnotizen oder Fußnoten hinzutreten, so daß sie zeitörtliche Einheit nicht aufgehoben, sondern nur gelockert erscheint.

Der „kontinuierende Stil" ist also nicht geeignet, ein wirkliches Bewegungserlebnis zu vermitteln; allein er ist wenn auch die nächstliegende, so doch nicht die einzige Form, in der das Prinzip der „kinematographischen Zerlegung" sich verwirklichen kann. Denn neben der Möglichkeit, die verschiedenen Phasen des Gesamtgeschehnisses an einer Reihe von Akteuren vorzuführen, die sich, ikonographisch betrachtet, als Wiederholungen einer und derselben Figur darstellen, besteht die weitere Möglichkeit, dieselben an einer Reihe ikonographisch verschiedener Akteure vorzuführen, so daß, wenn man so sagen darf, eine kontinuierende Darstellung mit verteilten Rollen entsteht. Dann entfällt der Verstoß gegen die naturalistische Forderung der Einheit der Zeit und des Ortes, und es entfällt naturgemäß auch jener

Widerspruch zwischen der ikonographischen Einheit und der kompositorischen Vielheit der handelnden Subjekte — aber es entfällt zugleich die logische Nötigung, die Teilaktionen im Sinne einer Gesamtaktion zu interpretieren: wo etwa ein Trupp angreifender Lanzknechte in der Weise dargestellt ist, daß ein erster die Lanze noch halbschräg nach oben hält, ein zweiter sie zum Angriff einlegt, ein Dritter zustößt usw.[1]), da haben wir an und für sich gar keinen Grund, die gleichzeitigen Handlungen dieser ikonographisch verschiedenen Menschen als sukzessive Phasen eines und desselben Vorganges aufzufassen — wenn nicht die logische Nötigung zu einer solchen Interpretation durch eine ästhetische ersetzt würde, wenn wir uns nicht durch besondere Kunstmittel dazu bewogen sähen, von uns aus in die realiter gegebene Vielheit eine ideelle dynamische Einheit „einzufühlen". Es ist nicht schwer vorauszusehen, worin diese besonderen Kunstmittel bestehen werden: der Künstler wird nicht nur darauf bedacht sein müssen, die Zeitabstände zwischen den einzelnen Teilhandlungen soweit zu reduzieren, daß dem Beschauer ihre Zusammenbeziehung nahegelegt wird, und die ganze Figurengruppe durch lineare Verbindung oder körperliche Verschränkung (besonders wirksam mit Hilfe der Überschneidung) zu vereinheitlichen, sondern er wird auch — und vor allem — dafür zu sorgen haben, daß jene an und für sich heterogenen und isolierten Figuren, durch die wir gleichwohl den Strom einer Gesamtbewegung hindurchleiten sollen, trotz dieser ihrer Verschiedenheit dynamisch verbunden erscheinen. Das aber wird nur dann der Fall sein, wenn die Einzelfiguren, die, im Zusammenhang betrachtet, als Leiter einer sie alle durchwaltenden Gesamtbewegung aufgefaßt werden sollen, jeweils für sich betrachtet, als Träger einer ihnen selber innewohnenden Eigen-Bewegtheit angeschaut werden können; denn nur aus dynamischen Elementen kann

[1]) Wie für den gewöhnlichen kontinuierenden Stil, so besteht auch für den „kontinuierenden Stil mit verteilten Rollen" die Möglichkeit, an Stelle ganzer Figuren einzelne Organe als „Akteure" einzuführen: dem „Dackel" Giacomo Ballas entsprechen z.B. die Géricaultschen Rennpferde, deren Bewegungsmotive der „französische Plastiker A. Rodin" (wie Kauffmann ihn fürsorglicherweise vorstellt) so schön analysiert hat (Zitat bei K. S. 17, Anm.). In diesem Zusammenhang darf aber auch eine Äußerung Lessings angeführt werden, die zeigt, wie wenig engherzig gerade er (trotz der historischen Bedingtheit seines Urteils, die ihn ein legitimes Kunstmittel als eine entschuldigungsbedürftige „Üppigkeit" ansehen ließ) die Forderung des „einzigen Momentes" ausgelegt hat — eine Darlegung, auf die Rodin sich geradezu hätte berufen können: „Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblick der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. . . . Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raffael macht. ‚Alle Falten', sagt er, ‚haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raffael hat sogar auch in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmt.' Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Teil des Gewandes, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeug, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so gibt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Demungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? — Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdrucks zu erreichen?" (Laokoon XVIII). Dabei muß besonders beachtet werden, daß es dem von Lessing zitierten Mengs selber ganz fern gelegen hat, für Raffael die tatsächliche Darstellung zweier verschiedener Augenblicke in Anspruch zu nehmen (er wollte nur soviel sagen, daß man im „Jetzt" das „Früher" erkennen könne; vgl. H. Blümner, Lessings Laokoon, 2. Aufl., 1880, S. 623ff.): erst Lessing hat die Mengssche Beobachtung in einem so „Rodinschen" Sinn interpretiert.

sich ein dynamisches Ganzes ergeben, das Fließen des Stromes setzt die Bewegtheit der Tropfen voraus. Wenn also der ,,kontinuierende Stil mit verteilten Rollen" tatsächlich den unmittelbar lebendigen und anschaulichen Eindruck einer Gesamtbewegung vermitteln soll, so müssen die Motive der einzelnen Akteure nicht nur im Sinne eines sukzessiven Handlungsfortschrittes abgestuft, sondern auch im Sinne einer simultanen Energieanspannung dynamisiert erscheinen: jede einzelne Figur muß sich als eine jener echten Bewegungsfiguren darstellen, als deren Bildungsgesetz wir das Prinzip der *ἠρεμία* feststellen konnten. Mit anderen Worten: wir werden von einer derartigen Darstellung nur dann den Eindruck einer wirklich fließenden, in einheitlichem Zuge fortschreitenden Bewegung empfangen können, wenn die zur Anschauung gebrachten Einzelaktionen genau genommen gar nicht die Durchgangsstadien der gleichen, mehr oder weniger weit geführten Bewegung, sondern die Umkehrphasen mehrerer quantitativ abgestufter, aber qualitativ verschiedener Bewegungen darstellen. Und in der Tat: vergleichen wir etwa die dem Mittelalter so geläufige Gruppe der heiligen drei Könige, von denen der eine noch steht, der zweite sich aufs Knie niederläßt, der dritte aber völlig kniet, oder auch die prächtige Reihe von Auferstehenden, die auf dem ,,Lochnerschen" Gerichtsaltar in fünffacher Steigerung den Vorgang des Sichaufrichtens darstellen, mit der Engelgruppe auf dem Holzschnitt B. 69 der Dürer-apokalypse, so ergibt sich, daß die noch mittelalterlichen Darstellungen nicht eigentlich den Eindruck einer in einheitlichem Schwung sich fortpflanzenden Gesamtbewegung erzeugen, obgleich sie zweifellos mehrere sukzessive Phasen der gleichen Bewegung veranschaulichen, und an und für sich geradezu als Schulbeispiele des ,,kontinuierenden Stiles mit verteilten Rollen" gelten können — daß dagegen das Dürerblatt mit zwingender Gewalt diesen Eindruck hervorruft, obgleich es sich hier um Bewegungen handelt, die zwar in ihrer Ausschlagsweite abgestuft, ihrer Modalität nach aber durchaus verschiedenartig sind; denn der erste Engel (links vorn) bewegt seinen Flamberg mit beiden Händen, d. h. er kann ihn nur in einem einfachen Kreisbogen auf- und niederschwingen, während der dritte (rechts hinten), seine ganz anders gebaute, mehr degenartige Waffe genau wie ein studentisches Rapier handhabt (er ist in Auslagestellung, Ellenbogen zurückgenommen, Schwertspitze vor dem Gesicht), d. h. beim Schlage eine dreidimensionale Raumkurve zu beschreiben vermag. Der zweite und vierte Engel (rechts vorn und links hinten) führen wieder Flamberge, aber sie schwingen sie nur mit einer Hand, und wiederum besteht innerhalb ihrer Bewegungen insofern ein qualitativer Unterschied, als der zweite nur aus dem Schultergelenk, der vierte aber auch aus dem Ellenbogen ficht, so daß jener die Klinge nicht einmal bis zur Wagerechten, dieser aber sie fast bis zur Senkrechten zurücknehmen kann. Man kann also genau genommen gar nicht sagen, daß der eine Kämpfer ,,im Schlagvollzuge weiter sei", als der andere, daß ,,die Reihenfolge der Schlagmomente verschieden sei" usw. [1]), denn es handelt sich tatsächlich nicht um verschiedene Stadien der gleichen Bewegung, sondern um das gleiche Stadium verschiedener Bewegungen: der Künstler hat es — das *ἠρεμία*-Prinzip befolgend — in keinem der vier Fälle für gut befunden, die Klinge die ,,Höhe der Schwungbahn" erreichen zu lassen [2]), vielmehr in allen die Bewegung genau bis zum Momente ihrer Umkehr durchgeführt, — nur daß, der verschiedenen Fechtart und dem größeren oder geringeren Energieaufwande der einzelnen Kämpfer entsprechend, die Umkehr ihrerseits an ganz verschiedenen, von der Endlage mehr oder minder entfernten Stellen erfolgt.

Der ,,kontinuierende Stil mit verteilten Rollen" kann also, wie in den soeben vorgeführten Beispielen aus dem fechttechnischen Tatbestande klar ersichtlich wird, nur da zu einer recht eigentlich bewegungswirksamen Darstellung führen, wo das in ihm verwirklichte Prinzip der ,,kinematographischen Zerlegung" mit dem Prinzip der ,,dynamischen Verdichtung" zusammenwirkt — zusammenwirkt in dem Sinne, daß jenes für die Entwicklung des Gesamtgeschehnisses, dieses für die Gestaltung der Einzelfiguren verbindlich ist. Wo aber dieses Zusammenwirken eintritt, da haben wir nicht nur Bewegung, sondern auch rhythmische Bewegung vor uns; denn obgleich die Figuren derartiger Darstellungen, wie wir gesehen haben, tatsächlich nur die simultanen *ἠρεμίαι* mehrerer, in ihrer Amplitude abgestufter

[1]) K. S. 13.

[2]) Kauffmanns Behauptung, daß dies bei dem ersten Engel (links vorn) der Fall sei, ist unzutreffend: die ,,Höhe der Schwungbahn" würde das Schwert natürlich erst in einer senkrecht emporragenden Stellung erreichen, deren Fixierung aber, wie überall, wo eine Bewegung nicht in der *ἠρεμία*, sondern mitten im Vollzuge festgehalten wird, einem vollkommen leblosen Eindruck machen würde.

Einzelbewegungen veranschaulichen, nötigen sie uns doch — eben kraft dieser Abstufung — den Eindruck einer scheinbaren Gesamtbewegung auf, die sich durch die einzelnen Gestalten hindurch fortpflanzt und in jeder von ihnen gleichsam aufs neue anschwillt. Insofern aber erfüllt diese Gesamtbewegung die drei Bedingungen des Rhythmus (Sukzession gleichförmiger Elemente, dynamische Verbundenheit und Wechsel von Hebung und Senkung): Freilich erfüllt sie sie nur metaphorisch; denn es zeigt sich, daß die durch den „kontinuierenden Stil mit verteilten Rollen" vermittelten rhythmischen Erlebnisse zwischen denen, die wir als „motorische Rhythmuserlebnisse der dargestellten Figuren" und denen, die wir als „optische Rhythmuserlebnisse des darstellenden Künstlers" bezeichneten[1], eine sehr eigentümliche Zwischenstellung einnehmen. Denn wenn bei der Darstellung rhythmischen Tanzens oder rhythmischen Schreitens, das dargestellte Ich, d. h. der Mensch, der uns als rhythmisch tanzend oder schreitend vorgeführt wird, als Subjekt der Bewegung fungiert, und wenn bei der Wiedergabe eines rhythmisch gestalteten Architekturraumes das darstellende Ich, d. h. der Künstler, dessen Bewußtsein das zur Wiedergabe gelangende Architekturgebilde aus einem rhythmischen Substrat in eine rhythmische Funktion umgesetzt, und dessen Hand das Ergebnis dieses Umformungsprozesses bildlich fixiert hat (bzw. der mit diesem Künstler sich ex post identifizierende „Beschauer") als Subjekt der Bewegung anzusprechen ist, so liegt in den hier in Rede stehenden Darstellungen eine Bewegung vor, die zwar von den dargestellten Personen ausgeführt, aber erst durch den Künstler (bzw. den Beschauer) zur rhythmischen Bewegung gemacht wird: erst dieses außerhalb des Kunstwerks stehende Ich leiht ja, wie wir gesehen haben, den an und für sich gesonderten und simultanen Einzelaktionen jene scheinbare Kontinuität und Sukzessivität, kraft deren sie sich zu einer rhythmischen Gesamtaktion zusammenschließen können. Handelte es sich also im Fall der tanzenden Mänade um eine Darstellung nicht nur bewegter, sondern auch rhythmisch bewegter Gestalten, mit deren Rhythmik der Künstler (bzw. der Beschauer) in einem Akt ästhetischer Beteiligung ohne weiteres mitgehen kann, und handelte es sich bei der Wiedergabe rhythmisch erlebter Architekturen (oder auch Landschaften) um die Darstellung ruhender Raumformen, deren Rhythmik der Künstler (bzw. der Beschauer) in einem Akt ästhetischer Ausdeutung lebendig zu machen vermag, so handelt es sich hier um die Darstellung zwar bewegter, aber an und für sich nicht rhythmisch bewegter Gestalten, deren Rhythmik der Künstler (bzw. der Beschauer) in einem Akt ästhetischer Umdeutung, nämlich der Umkehrphasen von Einzelakten zu Durchgangsphasen einer Gesamtbewegung, allererst schafft.

III. DIE VERGEGENSTÄNDLICHUNG DES RHYTHMUS BEI DÜRER.

A. Der kontinuierende Stil mit verteilten Rollen („rhythmischer Zyklus" und „rhythmische Periode").

Der „kontinuierende Stil mit verteilten Rollen" ist diejenige Darstellungsweise, deren Erforschung Kauffmann das 1., 2. und 4. Kapitel seines Buches gewidmet hat, und in der er eine wesentliche Ausdrucksform des Dürerischen Kunstschaffens erblickt — eine Ausdrucksform freilich, die zwar von Dürer mit besonderer Vorliebe angewendet und in besonders fruchtbarer Weise fortentwickelt worden wäre, die aber, als ein „echtes Renaissanceelement", erst von Italien aus den Weg zu ihm gefunden hätte: entdeckt in der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts vor Chr., dem künstlerischen Bewußtsein des Mittelalters verloren gegangen, von den großen Meistern der italienischen Frührenaissance zu neuem Leben erweckt, und namentlich durch die Paduaner Werke Mantegnas und Donatellos dem deutschen Künstler vermittelt[2]. Dies die Dürerische Kunst beherrschende Streben, „die verschiedenen Phasen eines Geschehnisses nicht durch Wiederholung einer und derselben Person, sondern durch verschiedene Individuen in einem Bild zu verkörpern"[3]) und dementsprechend jeder Person „je nach der Zeitstufe, der sie ange-

[1]) Vgl. S. 140.

[2]) Es ist jedoch nicht zutreffend, wenn K., S. 94 behauptet, daß vor ihm nur Meder (Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses XXX, 1912) einen Paduaner Aufenthalt Dürers vermutet habe; es gibt einen langen Aufsatz von Fiocco (Arte XVIII, 1915, S. 147), in dem diese These mit sehr interessanter Beweisführung verfochten wird.

[3]) K., S. 9.

hört, ihren Platz im Raum anzuweisen"[1]), hat sich nach Kauffmann in zwei Formen verwirklicht: in Gestalt der „rhythmischen Periode" und in Gestalt des „rhythmischen Zyklus", welche Kompositionsformen eine doppelte Entwicklung erfahren hätten: die Form des „rhythmischen Zyklus" sei vornehmlich für die relativ frühen Werke bis etwa zur Wiener Marter der Zehntausend charakteristisch, während die Form der „rhythmischen Periode" — mit einer Unterbrechung, die von etwa 1500 bis zur Rückkehr von der zweiten Italienischen Reise währte — das Schaffen des Künstlers bis zu seinem Ende beherrscht und sich im Verlauf der Entwicklung in mannigfacher Weise vervollkommnet habe:

Eine Kritik dieser im Einzelnen keineswegs uninteressanten Erörterungen wird sich zunächst (von den Einwänden gegen die Definition des Rhythmus im allgemeinen ganz abgesehen) gegen die unscharfe Bestimmung dessen zu wenden haben, worum es sich in diesen Kapiteln im besonderen handelt. Denn einmal kommt es, wir wir sahen, beim „kontinuierenden Stil mit verteilten Rollen" weniger darauf an, daß die Sukzessivhandlungen innerhalb einer und derselben Gesamtaktion jeweils bestimmte mehr oder weniger von der ἀκμή entfernte Durchgangspunkte bezeichnen, als darauf, daß sie qualitativ verschiedene, aber quantitativ abgestufte Einzelaktionen jeweils bis zu dem Umkehrpunkt, der ἠρεμία, durchgeführt zeigen (und erst von hier aus wird es möglich, jene mittelalterlichen Darstellungen, in denen zwar das Prinzip der Einsetzung verschiedener Personen in verschiedene Zeitmomente, nicht aber das Prinzip der ἠρεμία beobachtet wurde, grundsätzlich von einer wirklich „rhythmischen" Bewegungsdarstellung im Sinne Dürers oder Donatellos zu unterscheiden und einzusehen, warum diese wirklich rhythmische Formung des körperlichen Handelns und Leidens ein Privileg der Antike und der Renaissance sein mußte)[2]; sodann aber ist die Unterscheidung zwischen „rhythmischem Zyklus" und „rhythmischer Periode" nichts weniger als einleuchtend. Im einleitenden Kapitel wird (ob mit Recht, wird später zu prüfen sein) zwischen zwei Formen rhythmischer Gruppierung unterschieden, nämlich der „rhythmischen Periode" als einer „Aufreihung der Komponenten auf einer Richtungslinie", und der „Eurhythmie" als einer „antithetischen Beziehung der Komponenten auf eine Mitte"[3]), und auch in der Folge wird gelegentlich von diesen „zwei Spielarten der Dürerischen Bewegungs- und Gruppierungskunst" gesprochen[4]). Logischerweise müßte also alles, was nicht „Eurhythmie" ist, „rhythmische Periode" sein; allein im ersten Kapitel tritt plötzlich zu dieser „rhythmischen Periode" (deren Erörterung das zweite Kapitel vorbehalten ist), noch jener „rhythmische Zyklus" hinzu, von dem man nicht weiß, ob er der „rhythmischen Periode" und der „Eurhythmie" als ein gleichgeordnetes Drittes gegenübertreten, oder aber, wie es wohl Kauffmanns Absicht ist, einen bloßen Spezialfall der ersteren darstellen soll, so daß also innerhalb der „rhythmischen Periode" zwischen „rhythmischem Zyklus" und „rhythmischer Periode im engeren Sinne" zu unterscheiden wäre. Der hauptsächliche Unterschied scheint darin zu bestehen, daß der „rhythmische Zyklus" (nach Analogie der üblichen Bezeichnung für eine in mehreren selbständigen, aber untereinander zusammenhängenden Einzeldarstellungen entwickelte Bildfolge) der „epischen" Schilderung historischer Vorgänge, die „rhythmische Periode" dagegen der Schilderung „rein vital verursachter", d. h. „nicht zweckhafter, sondern mechanischer, kunstmäßiger und affektvoller Bewegungen" dient[5]); aber schon wenige Zeilen später ist dieser essentielle Unterschied zu einem nur noch graduellen zusammengeschrumpft („nur sind diese Intervalle, in denen diese Phasen — sc. die der rhythmischen Periode — einander folgen, noch feiner, als in den historischen Zyklen")[6]), während an einer dritten Stelle, hier wohl in Erinnerung an die ursprüngliche Wortbedeutung des griechischen κύκλος, die kreisförmige Gruppierung der Akteure

[1]) K., S. 10.

[2]) Vgl. hierzu vor allem die von K. nicht berücksichtigten Untersuchungen A. Warburgs. — Der Rhythmus der mittelalterlichen Malerei und Reliefkunst, dessen Ableugnung J. Jahn (Zeitschrift für bildende Kunst 1925/26, Beilage „Die Kunstliteratur", S. 19) der Kauffmannschen Arbeit zum Vorwurf macht, ist wesentlich formaler, nicht gegenständlicher Natur, d. h. nicht Rhythmisierung des dargestellten Bewegungsvorgangs, sondern Rhythmisierung der der Darstellung dienenden Formen und Farben als solcher — entsprechend der Tatsache, daß eine vorperspektivische Darstellung noch keinen vom materiellen, quasi dekorativ auszugestaltenden Bildträger unabhängig gewordenen „Bildraum" und daher auch keine autonome „Gegenständlichkeit" besitzt.

[3]) K., S. 8. [4]) K., S. 67. [5]) K., S. 26. [6]) K., ebendort.

für die zyklische Natur der Darstellung kennzeichnend zu sein scheint („meist bilden sie einen Kreis, und in dieser Raumform rundet sich die Sukzession zu einem Zyklus ab") [1]. Tatsächlich dürfte es schwer sein, die beiden Darstellungsformen wirklich scharf auseinanderzuhalten, denn wenn die auf mehrere Akteure verteilte Wiedergabe eines historischen Vorganges noch den Eindruck eines rhythmischen Prozesses hervorrufen soll, so müssen eben auch innerhalb seiner die einzelnen Teilaktionen räumlich und zeitlich so eng zusammenrücken (und, wie wir hinzusetzen müssen, jeweils so weit dynamisiert sein), daß sie, rein anschaulich betrachtet, aufhören, die trennbaren Szenen einer historischen Geschehnisfolge zu bilden, vielmehr beginnen, zu den kontinuierlich einander fortsetzenden Phasen eines unmittelbar erlebten Bewegungsablaufs zu werden — womit der wesentliche Unterschied zwischen „Zyklus" und „Periode", nämlich der zwischen einer Wiedergabe historischer Vorgänge und einer Wiedergabe bloßer Bewegungen, in Fortfall kommt oder doch mindestens, wie Kauffmann an einer Stelle selbst einzuräumen scheint, auf einen kaum mehr faßbaren Gradunterschied sich einschränkt. Und wirklich ist es nicht leicht zu begreifen, warum z. B. die Würgeengel oder die Reiter der Apokalypse, deren Aktionen doch für die unmittelbare Anschauung nicht weniger zu einer einheitlichen Bewegung zusammenfließen, als es bei anderen Beispielen des „kontinuierenden Stils mit verteilten Rollen" der Fall ist, als ein „rhythmischer Zyklus", die fünf Auferstehenden der von Kauffmann unter Nr. 18 abgebildeten Berliner Zeichnung aber, oder die vier gegeißelten Christen der Wiener Marter der Zehntausend, als „rhythmische Periode" angesprochen werden müssen: der Unterschied zwischen „Zyklus" und „Periode" dürfte sich, wenn überhaupt, weniger als ein morphologischer, denn als ein genetischer und insofern vorkunstgeschichtlicher darstellen, indem man als „rhythmischen Zyklus" diejenigen Reihungen bezeichnen könnte, deren Elemente durch Zusammenschiebung mehrerer in der literarischen Fassung des behandelten Gegenstandes getrennter oder trennbarer Einzelvorgänge entstanden sind, als „rhythmische Periode" aber diejenigen, die einer Auseinanderlegung eines in der literarischen Fassung des behandelten Gegenstandes nicht getrennten oder trennbaren Einheitsvorganges ihr Dasein verdanken.

Weit schwerer aber als alle diese mehr terminologischen Einwände wiegen die methodologischen. Eine auf die Entdeckung von „Stilprinzipien" ausgehende Untersuchung ist stets von einer eigentümlichen Einengung des Blickfeldes bedroht, die zweierlei Gefahren in sich birgt: den Tatbestand dem aufgedeckten Stilprinzip zu Liebe einseitig, wenn nicht gar mißverständlich, zu interpretieren, und die besonderen geschichtlichen Bedingungen, die für die Kunstweise des jeweils behandelten Meisters oder die Erscheinung des jeweils betrachteten Werkes bestimmend sind, besonders die Wirkung der Bildtradition, zu verkennen oder zum mindnsten zu vernachlässigen. Diesen beiden Gefahren ist auch Kauffmnn keineswegs entgangen. Da es jedoch nicht angängig ist, seine Bildanalysen sämtlich auf ihre Zuverlässigkeit hin nachzuprüfen, beschränken wir uns auf die Betrachtung der gleich im ersten Kapitel behandelten Apokalypseblätter.

Mit Recht wehrt Kauffmann die Vorstellung ab, als sei die Dürerapokalypse nichts anderes als wörtliche Textillustration: er hebt hervor, daß Dürer den Apokalyptiker häufig nicht mit darstelle (wobei er ihn freilich nicht, wie jener es ausdrückt, „vergißt", sondern mit vollem künstlerischem Bewußtsein überall da fortläßt, wo er nicht unmittelbar aktiv an der Handlung beteiligt ist [2]), daß er die irdischen Ereignisse, den „wirklichen Vollzug des Gerichtes" viel mehr betone, als der Text, der im wesentlichen nur „die Ereignisse im Himmel" (z. B. die Aussendung und Bevollmächtigung der strafenden Engel, nicht aber den Engelkampf selbst usw.) zur Sprache bringe, und daß er die Personen der Gerichteten, die in der Bibel nur als ununterschiedene Masse auftreten, zu individualisieren versuche.

[1] K., S. 10.

[2] Daher erscheint er auf folgenden Blättern: B. 62 (Niederfallen vor dem Herrn nach Apok. II, 12); B. 63 (Gespräch mit einem der Ältesten, Apok. V, 5); B. 67 (zweites Gespräch mit einem der Ältesten, Apok. VII, 13); B. 70 (Verschlingen des Buches, Apok. X, 1—10); B. 75 (Schau des himmlischen Jerusalem, Apok. XXI, 10). Diese dramatisierende Tendenz ist es auch, die Dürer z. B. auf B. 69 die Stimme aus den vier Altarecken als vorschießende Strahlenbündel kennzeichnen oder in B. 66 den die Geretteten zeichnenden Engel einführen und dadurch den „Zustand des Versiegeltseins" durch „die Handlung des Siegelns" ersetzen läßt. Vgl. hierzu und zum Folgenden Karl Schellenberg, Dürers Apokalypse, 1923.

Allein mit all diesen Modifikationen, die Kauffmann als umstürzlerische Neuerungen Dürers hinstellt, hat dieser in Wahrheit nur eine seit vielen Jahrzehnten, zum Teil seit Jahrhunderten, im Zuge befindliche Entwicklung zu einem allerdings unvergleichlich großartigen Abschluß gebracht. Wie Kauffmann in seinem Aufsatz über Rembrandt und den Muiderkring all das, was in der Bibel nicht enthalten ist oder in einer von Rembrandts Darstellung abweichenden Weise erzählt wird, aus dem Einfluß gleichzeitiger holländischer Dichter erklären zu müssen glaubte[1]), so legt er hier — nur mit dem Unterschied, daß er auch die anderweitige literarische Überlieferung noch ausschaltet — gewissermaßen links die Bibel und rechts die Dürerapokalypse vor sich hin und nimmt, als ob es eine Bildtradition überhaupt nicht gegeben hätte, jegliche Abweichung der Holzschnitte vom Bibeltext als eine Dürerische Neuerung in Anspruch. So war schon in der früh- und hochmittelalterlichen Apokalypsenillustration der Apokalyptiker durchaus nicht immer auf allen Einzelbildern anwesend, ja es ist unseres Wissens keine einzige Folge bekannt, innerhalb derer er nicht bei der einen oder anderen Szene fortgelassen worden wäre[2]), und die von Dürer ausgiebig benutzte, von Kaufmann überhaupt nicht erwähnte Koberger-Bibel von 1483[3]) — für uns das wichtigste Zeugnis eines neuartigen Illustrationstypus, der vermutlich im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden entstanden ist — hat, was die Darstellung und Nichtdarstellung des Johannes betrifft, dem von Dürer befolgten Auswahlprinzip der aktiven Beteiligung sogar schon bis zu dem Grade vorgearbeitet, daß dieser die Szenen, in denen der Apokalyptiker auftritt, nur mehr um eine einzige zu vermindern brauchte. Ebensowenig trifft es zu, daß erst Dürer, „sich und die deutsche Kunst von der Gepflogenheit befreit" hätte, den „Vollzug des Gerichtes an den Menschen auf Erden aus ihren Darstellungen zu verbannen" und „‚ausschließlich Himmelsbilder mit dem obersten Richter und seinen ausführenden Organen" zu gestalten. Denn auch in dieser Beziehung hatte bereits die vordürerische Entwicklung Wandel geschaffen, und wieder ist insbesondere auf die Kobergerbibel (und ihre Nachfahren, z. B. die Straßburger Bibel von 1485) zu verweisen, die sowohl den Engelkampf, als auch das Vernichtungswerk der vier Reiter zwar etwas holperig und stolperig, aber doch jedenfalls ganz diesseitig und in dramatisch-aktuellem Vollzuge zur Darstellung bringt, wobei sie überdies die Schlagmomente schon sehr deutlich variiert (vgl. besonders den Engelkampf) und — dies die dritte allgemein ikonographische Neuerung, die erst durch Dürer in die Apokalypsenillustration eingeführt worden sein soll — auch die Verdammten, anstatt sie als „Kollektive" zu behandeln, bereits in mannigfacher Weise zu differenzieren versucht; gewiß verharrt diese Differenzierung noch völlig innerhalb des Typischen (es sind die zumal den Darstellungen des Jüngsten Gerichts schon seit dem 10. Jahrhundert geläufigen Ständetypen, wie Papst, Kardinal, Bischof, Kaiser, Bürger, Bauern, Frauen, die hier die Darstellung der Apokalyse bereichern helfen), aber auch Dürers prachtvolle Individualisierung und Dramatisierung der Gerichteten bewegt sich noch gänzlich im Rahmen dieser ständischen Ordnung.

Nun zur Betrachtung der einzelnen Blätter!

B. 65: „Am Altar des Himmels flehen die geretteten Seligen, wie sie aus dem Grabe kamen, um Bekleidung. Dies Ereignis erwähnt der Apokalyptiker (VI, 9—11); er spricht vom Flehen um Gewänder und von der Erfüllung, d. h. vom Anfang und vom Ende der Szene, verschweigt aber den dazwischen liegenden Hauptakt. Dürer hat dies Thema aufgegriffen und vom Apokalyptiker die Grenzfälle (Nacktheit und Bekleidetsein) übernommen, aber außerdem in selbständiger Ausführung jener Teilphasen die Bekleidung dargestellt"[4]). Auch hier ist es nicht erst Dürer gewesen, der die Beschreibung des Apokalyptikers (nebenbei gesagt: wo spricht dieser von einem „Flehen um die Gewänder"? in den uns zugänglichen Bibelausgaben ist nur vom Murren über die Verzögerung des Rachewerks

[1]) Jahrb. d. Pr. Kslgn. XLI, 1920, S. 46ff. Vgl. dazu die Kritiken von Hofstede de Groot in Oud Holland, XLI, 1923/24, S. 49ff. und W. v. Baudissin, Rep. XLV, 1925, S. 148ff.

[2]) Vgl. Schellenberg, a. a. O. S. 27.

[3]) Bekanntlich sind die Holzschnitte mit den Druckstöcken der einige Jahre früher gedruckten Kölnischen Bibel hergestellt, über die besonders R. Kautzsch, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479, 1896) zu vergleichen ist. Weniger ergiebig W. Worringer, Die Kölner Bibel, 1923. Vgl. im übrigen S. 152, Anm. 3.

[4]) K., S. 12.

die Rede) durch eine detaillierte Schilderung des Bekleidungsvorganges bereichert hat; das ist vielmehr bereits in der Blockbuchapokalypse und der für sie vorbildlichen, bis ins 12./13. Jahrhundert zurückgehenden Handschriftengruppe geschehen, die sogar das eigentliche Überwerfen der Gewänder noch um einen Grad weiter differenziert zeigt, als es bei Dürer der Fall ist: der betreffende Holzschnitt — auch er übrigens ein Beispiel des „kontinuierenden Stils mit verteilten Rollen" im Mittelalter — zeigt (neben vier noch unbekleideten Gestalten unter dem Altar) eine Dreiergruppe, in der die verschiedenen Stadien des Bekleidetwerdens mit aller Deutlichkeit veranschaulicht sind: ein erster Märtyrer hält knieend das empfangene Gewand noch in den Händen, einem Zweiten, halb Aufgerichteten, wird es von einem helfenden Engel in der Weise übergeworfen, daß nur der Kopf bedeckt erscheint, die Arme aber noch frei bleiben; ein Dritter, Aufrechtstehender, ist in das (wiederum von einem Engel gehaltene) Kleid zwar nur mit halbem Kopf, aber bereits mit beiden Unterarmen hineingefahren[1]).

B. 66: „Ebenso hat er die vier Engel, die die Winde stillen, lebendig gemacht. Daß sie auf die Stimme des Himmelsboten horchen, ist in der Bibel (VII, 1—2) ein simultanes, bei Dürer ein sukzessives Ereignis. Denn ein Engel kämpft noch, die anderen drei haben nicht zugleich aufgehört, allmählich ebbt die Erregung ab ... Noch hebt (im Kampf nach oben) der erste seine schwert- und schildbewehrten Hände über den mit hochzielendem Blick zurückgeworfenen Kopf; schon hält der zweite das kaum niedergesetzte Schwert um halbe Armeslänge von der Brust ab, die linke Hand steht über Schulterhöhe, der Kopf weicht minder stark als der erste zurück; noch weniger der des dritten Engels (rechts unten), dessen linke Hand gleichfalls geöffnet, aber niedriger und dem Körper näher, der rechten auf dem Heft des feststehenden Zweihänders gleicht; der vierte schließlich umfaßt mit der linken Hand die Klinge an ihrem Schwerpunkt, hat sie also in völlige Ruhelage gebracht und drückt mit ihr und dem Arm den Mantel zum Halt an den Leib; die rechte Hand zieht sich zurück, ähnlich gestellt wie bei den anderen, aber fast geschlossen, weil sie die Antwort, die jene dem Himmelsboten noch erteilen, schon gegeben hat . . . Das Ablassen vom Kampf wurde ein Nachlassen der Bewegung"[2]).

Nach dieser Darstellung würde der Bibeltext, den Dürers Holzschnitt illustriert — von dem, was auf dem Holzschnitt wirklich zu sehen ist, soll vorerst noch nicht gesprochen werden —, besagen, daß den die Winde stillenden Engeln durch den Kreuzesengel geboten worden sei, von ihrem Kampfe abzulassen. Allein wer da erwarten würde, beim Apokalyptiker eine diesem Hergang auch nur annähernd entsprechende Schilderung zu finden, würde sich enttäuscht sehen. Denn erstens richtet sich dem Text zufolge das Gebot jenes Engels, der da „aufstieg von der Sonnen Aufgang und hatte das Siegel des lebendigen Gottes", überhaupt nicht an die die Winde stillenden Engel (deren „Horchen auf die Stimme des Himmelsboten" mithin in der Bibel weder ein sukzessives, noch ein simultanes, vielmehr ein gar nicht stattfindendes Ereignis ist), sondern an vier ganz andere Engel, nämlich an diejenigen, „welchen gegeben ist zu beschädigen die Erde und das Meer". Zweitens ist von einem „Kampfe" in den in Frage kommenden Bibelversen in keiner Weise die Rede; und drittens würde selbst dann, wenn (unabhängig vom Bibeltext) das Vernichtungswerk der Zerstörungsengel oder das Beruhigungswerk der Windengel im Sinne einer Kampfhandlung interpretiert werden würde, doch weder mit Bezug auf jenes, noch mit Bezug auf dieses von einem Befehl zum „Ablassen" von dieser Kampfhandlung gesprochen werden können: im Falle der Zerstörungsengel nicht, weil deren Tätigkeit vor der Versiegelung der 144000 Gerechten noch gar nicht eingesetzt hat (wie denn auch der an sie ergehende Befehl tatsächlich ein Gebot des Aufschubs, nicht aber ein Gebot des Abbruchs darstellt), im Fall der Windengel nicht, weil deren Tätigkeit — ganz abgesehen davon, daß sie, wie gesagt, vom Engel des Ostens überhaupt nicht angeredet werden — bis zum Abschluß jener Versiegelung nicht aussetzen dürfte. — Nun hält sich freilich auch der Dürerische Holzschnitt keineswegs wörtlich an den Bibeltext; allein während die Umdichtung Kauffmanns eine völlig freie ist, hat die Umformung Dürers ihre Voraussetzungen in der Bildtradition. Diese scheint die gesonderte Darstellung der vier Zerstörungsengel neben den vier Windengeln (Beispiele unseres Wissens nur in den Karolingischen Handschriften in Trier und Cambray) schon frühzeitig aufgegeben zu haben;

[1]) P. Kristeller, Die Apokalypse, älteste Blockbuchausgabe, 1916, Taf. VIII, Abb. 17. In den Drucken IV und V ist nach Kristeller der Knieende fortgefallen, dafür der zweite Halbaufgerichtete in knieende Stellung gebracht.

[2]) K., S. 15/16.

vielmehr vereinigt sie den Engel des Ostens, der übrigens durchaus nicht überall das Kreuz führt, mit den vier Windengeln auf einem Blatt, doch niemals so, daß etwa zwischen jenen und diesem eine unmittelbare Beziehung stattfände (der Engel des Ostens, meist in genauer Frontansicht dargestellt, und gern in die Mitte des Blattes gesetzt, gestikuliert in der Regel gleichsam aus dem Bild heraus)[1]. Die Beruhigung der Winde, die meist im Sinne der Antike als blasende Köpfe mit Flügeln dargestellt werden, geschieht entweder symbolisch-feierlich durch einfaches Gebot, das in der Regel durch den konventionellen Redegestus mit erhobenem Zeige- und Mittelfinger, gelegentlich aber auch durch eine beschwichtigende oder abwehrende Bewegung der ganz geöffneten Hand ausgedrückt wird, oder naiv-drastisch durch wirkliches „Halten" der Windköpfe (Trier, Cambray, Blockbuch) bzw. durch Verschließen ihres Mundes (Blockbuchhandschriften), oder endlich dramatisch durch regelrechten Kampf. Diese wirksamste und anscheinend späteste Fassung[2]) des Vorganges begegnet, soweit die bisherige Kenntnis reicht, erst (oder, von Dürer aus gesprochen, schon) in der Kobergerbibel, und auch hier ist es also dieser bescheidene Holzschneider gewesen, dem Dürer die Anregung zu einer aus dem Bibeltext als solchem nicht zu begründenden Bildgestaltung verdankt, und der seiner Tendenz zur Dramatisierung der episch erzählten Ereignisse am entschiedensten vorgearbeitet hat.[3]) Wenn aber Dürer es für richtig gehalten hat, die Wirkung dieses stärksten Akzentes nicht durch Wiederholung abzuschwächen, so bedeutet das eine weise Verbindung der Kobergerschen Neuerung mit den Motiven der älteren Bildtradition, der es entspricht, wenn die andern Engel durch bloße Gesten der Winde Herr werden, wobei sich der erste (links unten) mit dem konventionellen Redegestus begnügen darf, während die beiden anderen die Ausdrucksbewegung der abwehrend geöffneten und mehr oder weniger erhobenen Hand zu Hilfe nehmen müssen. — Das subjektiv-ästhetische Bewußtsein kann in dieser Abstufung gewiß etwas wie einen „Rhythmus" empfinden, aber es geht nicht an, sie objektiv-ikonographisch als einen Handlungsfortschritt im Sinne eines durch das himmlische Gebot bewirkten „Ablassens vom Kampf" zu interpretieren. Die Bewegungen der vier großen Gestalten sind vielmehr, wie gesagt, ikonographisch betrachtet, ganz unabhängig von der Existenz des Kreuzesengels — dem sie nach Kauffmann geradezu „antworten", oder „geantwortet haben" sollen, der aber tatsächlich die vier Windengel gar nicht anredet, und wenn er sie anreden würde, jedenfalls nicht zum „Ablassen vom Kampfe" auffordern dürfte, da dieses Ablassen ja mit der Entfesselung des Sturmes gleichbedeutend wäre. Wenn man für die Differenzierung des Beschwichtigungsvorganges neben der immanent-künstlerischen Begründung durchaus eine thematisch-gegenständliche suchen zu müssen glaubt, so würde man sie vielleicht noch eher in dem verschiedenen Charakter der zu stillenden Winde erblicken dürfen, denen das Verhalten ihrer Gebieter sich anpassen würde: der Engel rechts hinten, dessen Standort durch die Flugrichtung des „Engels vom Osten" eindeutig bestimmt ist, wehrt dem Eurus, der italienisch Edle rechts vorn dem Zephyr, der Kämpfende aber hat es mit dem Boreas zu tun[4]).

[1]) In einem Dresdner Manuskript (vgl. R. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, 1906, S. 113) steigt der Engel des Ostens einen Hügel heran, bei Koberger, fol. CCCCCLXXVII v fehlt er ganz. Es kann daher auch Schellenberg nicht zugestimmt werden, wenn er behauptet, daß der Engel des Ostens sich fast immer an die vier Engel, die den Winden wehren, „wende".

[2]) Wann und woher das Kampfmotiv in diese Szene eingedrungen ist, bedarf noch der Aufklärung. Ob durch Assimilation an Apok. IX, 15?

[3]) Darüber, daß Dürer sich sogar im einzelnen an den Motivenschatz des älteren Holzschnitts anschloß, vgl. Schellenberg, a. a. O. S. 53. Sehr wichtig wäre es, die unmittelbaren Vorlagen der Koberger-Apokalypse kennen zu lernen. Bekanntlich gehen die Illustrationen dieser Bibel — und gerade daraus werden ihre einschneidenden Neuerungen am ehesten verständlich — auf eine in französisch-südniederländischer Überlieferung wurzelnde Miniaturvorlage zurück, von deren Beschaffenheit uns eine Berliner Handschrift (Ms. germ. fol. 516) eine Vorstellung gibt; gerade in diesem Exemplare fehlen zwar leider die Apokalypsebilder, doch besteht die Hoffnung, daß eine in Arbeit befindliche Untersuchung von H. Heydenreich auf indirektem Wege die Verbindung der Koberger-Apokalypse mit der „renaissance septentrionale" der ersten Jahrhunderthälfte wird wahrscheinlich machen können. Für Dürer kommt natürlich nur der Kobergerdruck als Übermittler in Frage.

[4]) Dürers Auffassung von dem Charakter und der Reihenfolge der 4 Winde läßt sich aus dem Holzschnitt B. 130 entnehmen, der die „Windrose" in eben der Reihenfolge darstellt, wie wir sie im Text

B. 68/69: „Auch wo Gott-Vater Posaunen an seine Engel verteilt, hat Dürer den Augenblicksakt des Apokalyptikers (VIII, 2) als bewegte Handlung von längerer Dauer vor unseren Augen geschehen lassen. Denn zwei der sieben Engel nehmen aus Gottes Hand ihr Instrument in Empfang, ein dritter besitzt schon das seine, die vier übrigen stoßen hinein. Diese Szenenfolge ergab einen Zyklus. Die Siebenzahl ist auffallend; denn auf dem folgenden Blatt (B. 69) wird die Ausgabe der Posaunen fortgesetzt, ein Engel ist noch ohne Instrument, obwohl er es in B. 68 bereits besitzt. Also liegt im Gang der Handlung von B. 68 zu B. 69 ein Rückschritt vor. Er legt die Vermutung nahe, daß B. 69 früher als B. 68 entstanden ist. Andererseits bestätigt die Siebenzahl in B. 68 Dürers Bestreben, eine Handlung vollständig und im Zusammenhang zu erzählen" [1]).

Die Inkonsequenz, deren Dürer hier beschuldigt wird, läßt sich durch eine genauere ikonographische Betrachtung ohne weiteres beheben. Der Holzschnitt B. 68 illustriert ja nicht nur den Vers Apok. VIII, 2, der von der Austeilung der Posaunen an die sieben Engel erzählt, sondern auch die folgenden Verse bis Apok. VIII, 13, in denen bereits die Wirkung der ersten vier Posaunenstöße beschrieben wird; und zwar werden die betreffenden Ereignisse, die in der unteren Zone des Blattes in extenso geschildert werden, in der oberen eben dadurch motiviert, daß von den sieben an dem Empfang der Posaunen beteiligten Engel gerade vier im Zustand aktuellen Blasens dargestellt werden, während von den drei übrigen zwei die Posaunen entgegennehmen, und einer sie zum Blasen bereithält [2]). Nur in Beziehung auf diese drei noch nicht blasenden Engel kann also davon die Rede sein, daß Dürer den „Augenblicksakt" des Apokalyptikers (nämlich die Wahrnehmung des Posaunenempfanges) in „eine bewegte Handlung von längerer Dauer" auseinanderlegt, während in Bezug auf die vier Blasenden gerade das Umgekehrte gilt, indem nämlich mehrere „Augenblicksakte", zu einem einzigen, fast simultanen Gesamtereignis zusammengefaßt sind — wie Dürer überhaupt, und in der Apokalypse besonders häufig, die für den „kontinuierenden Stil mit verteilten Rollen" unerläßlichen Reihungen eng benachbarter Teilaktionen nicht sowohl durch die epische Auseinanderzerrung des im Texte Vereinten, als vielmehr durch die dramatische Zusammendrängung des im Texte Getrennten gewinnt [3]). Wenn also schon das Programm des Holzschnitts B. 68 über die Darstellung der bloßen Posaunenverteilung so weit hinaus gegangen ist, daß bereits der Vollzug und die Wirkung der vier ersten Posaunenstöße zur Anschauung kommt, und wenn die Anzahl der dargestellten Schreckensvorgänge so sorgsam mit der Anzahl der blasenden Engel in Übereinstimmung gebracht wird, [4]) so wäre es um so verwunderlicher, wenn in dem folgenden Holzschnitt, der den sechsten Posaunenstoß (Apok. IX, 13ff.) illustriert, tatsächlich immer noch die „Ausgabe der Posaunen fortgesetzt" werden würde. Allein das ist auch gar nicht der Fall: wir haben vielmehr anzunehmen, daß die vier Posaunen, die Gott-Vater auf dem Holzschnitt

gekennzeichnet haben. Es darf in diesem Zusammenhang erwähnt werden, daß schon der Illustrator der Bamberger Apokalypse einem der 4 Engel eine gewisse Sonderstellung im Sinne der Bewegungsintensivierung gegeben hat: er läßt ihn den konventionellen Redegestus der Rechten durch eine ausdrucksvolle Abwehrbewegung der Linken unterstützen.

[1]) K., S. 16.

[2]) Dürer ist übrigens auch hier dem Koberger-Illustrator verpflichtet, der (bzw. dessen Vorlage) anscheinend zum ersten Male das Austeilen der Posaunen und das eigentliche Blasen derselben bereits in dem Sinn zu einem Bilde verbunden hatte, daß ein Engel die Posaune empfängt, während drei andere schon hineinstoßen — auch hier schon genau entsprechend der Anzahl der in dem gleichen Bilde dargestellten Schreckensvorgänge (vgl. Schellenberg, S. 55).

[3]) Das bekannteste Beispiel dieses zusammendrängenden Verfahrens ist die Vereinigung der vier Reiter zu einer einzigen Bewegungsgruppe; auch hier aber ist der Koberger-Holzschnitt die nächste Vorstufe.

[4]) Bisher wurde allgemein angenommen, daß die Folge des fünften Posaunenstoßes (die Heuschrecken) überhaupt nicht dargestellt sei; doch macht uns Herr Heydenreich darauf aufmerksam, daß die Heuschrecken tatsächlich doch auf B. 68 (rechts, oberhalb der brennenden Stadt) vorhanden sind. Da aber Dürer sonst deutlicher charakterisiert, und überdies die Tatsache, daß nur 4 Engel blasen, sicher kein Zufall ist, wird man vermuten dürfen, daß der Künstler, um keine Lücke im ikonographischen Zusammenhang zu schaffen, die Einfügung der Heuschrecken erst in einem Augenblick beschlossen habe, als die Gesamtkomposition bereits unwiderruflich feststand.

B. 69 in der Hand hält, nicht mehr verteilt werden sollen, sondern (was schon durch ihre sicher nicht zufällig gewählte Anzahl nahegelegt wird, aber auch in der nicht breit-gebenden, sondern eng-haltenden Bewegung Gott-Vaters zu künstlerischem Ausdruck kommt) identisch sind mit denjenigen Posaunen, die die vier Engel auf B. 68 geblasen und inzwischen wieder zurückgegeben haben. Damit ist jeder Widerspruch behoben; denn der stehende Engel des Holzschnittes B. 69 besitzt die Posaune, die er braucht — der fliegende aber will gar keine haben: in anbetender Stellung verharrend, ist er eine jener Füllfiguren, mit denen Dürer auch sonst nicht kargte, und er findet seine genau entsprechenden Gegenstücke in den vom Texte ebensowenig geforderten anbetenden Engeln auf B. 71 und B. 74.[1])

B. 64: „Diese zyklische Kunst liegt den vier Reitern zugrunde, die der Apokalyptiker einzeln nacheinander (VI, 1—8) ausrücken sah, Dürer in einem und demselben Bild vereinte und gleich den Racheengeln in Ausübung ihres Berufes darstellte und trotzdem die Sukzession ihres Werkes bestehen ließ[2]) . . . Ihre (sc. der 3 „Hauptrosse") Keilform kam zustande, weil nach vorn zu die Scheitel ihrer Köpfe sich senken, die Hufe ihrer Vorderbeine umgekehrt sich heben. Es steigert sich vom einen zum anderen die Dynamik, es beschleunigt sich die Geschwindigkeit. Zunehmend strecken sich die Hälse vor... Die scharfe Knickung des rechten Knies läßt in dreimaliger Streckung nach, der erst gehobene Oberschenkel zeigt nach unten, der rückschlagende Huf greift vorwärts; umgekehrt erfährt das linke Bein in Knie und Fessel stärkere Beugung, steigt der Oberschenkel aus dem Abwärts hinauf. Dieser Wechseltritt ging aus der verschiedenen Bewegungsart hervor, an der die Köpfe mitwirken (sic!): die Tiere sind im Sprung; das erste stößt ab, das mittelste fliegt horizontal vor, das Spitzenroß will auf den vorgestreckten Huf sogleich sich niederlassen. Dem Aufsprung des einen eilt der Niedersprung der Spitze voran. Die Reiter passen sich ihren Rossen an, gleichen sich im Dreiviertelprofil ihrer Körper und Köpfe, wie in den Blicken auf dasselbe Ziel. Stufenweis verändert sich aber ihre Haltung. Sie verlegen ihr Körpergewicht mehr und mehr nach vorn. Die Arme ferner zeigen oder fliegen anfangs zurück, dann halten sie sich mehr in der Körpermitte, schließlich sind sie beide vorgenommen und der vorwärtszielende Bogen (das Kontrastmotiv der rückwärtsgeschwungenen Wage) schießt noch darüber hinaus"[3]).

Hier ist zwar nicht die Interpretation des ikonographischen, wohl aber die des rein anschaulichen Sachverhaltes zu beanstanden. Denn der Wunsch, eine kontinuierliche Steigerung nach vorwärts festzustellen, hat Kauffmann offensichtlich davon abgehalten, aus der ganz richtigen Beobachtung, daß das hinterste Pferd (dasjenige des Reiters mit der Wage) vom Boden abstößt, das mittlere horizontal vorfliegt, das vorderste dagegen bereits im Niedersprung begriffen ist, die unseres Erachtens unabweisbare Folgerung zu ziehen, daß eben nicht diese vorderste, sondern die mittlere Figur es ist, in der die Geschwindigkeit des Reitens ihren Höhepunkt erreicht. Denn die Scheitel der Pferdeköpfe „senken sich" nicht nach vorn, sondern nur der Scheitel des zweiten Pferdes liegt tiefer als der des letzten, während der des vordersten sich eher wieder etwas höher, zum mindesten aber auf gleicher Linie befindet; und ebensowenig trifft es zu, daß die Hälse „sich zunehmend vorstrecken", vielmehr wird gerade das „Spitzenroß" vom Reiter stärker verhalten: es neigt den Kopf ganz nahe an die Brust heran und hält ihn, in offenbar gewolltem Parallelismus mit dem unmittelbar benachbarten Bildrand, senkrecht nach unten, während das mittlere ihn am weitesten vorstreckt und am freiesten hebt, wie man beim Reiten sagt, am meisten „Luft bekommt". Was von den Rossen gilt, gilt ebenso von den Reitern, denn auch bezüglich ihrer trifft es nicht zu, daß sie „ihr Körpergewicht mehr und mehr nach vorn verlegen"; vielmehr ist es wiederum der Schwertreiter, der, wie der Augenschein lehrt, am meisten vornübersitzt und vornübersitzen muß, weil er (wie der Jockey, der „aufholen" will) zugleich mit der stärkeren Freigabe des Pferdes sein eigenes Gewicht nach Möglichkeit zu verringern sucht; und tatsächlich empfangen wir den Eindruck, daß er seinem Vordermann beängstigend naherückt. Gewiß erfährt die Vorwärtsbewegung des Führenden durch die nach vorn gerichtete Schießaktion eine gewisse Verstärkung; aber diese Verstärkung ist nur eine intellektuelle, keine dynamische: dynamisch gesehen, ist es gerade der Rückwärtsschwung des einen Armes, der den Geschwindigkeitseindruck kontrapostisch steigert, und der da, wo der Arm sich nicht nur nach rückwärts wirft, sondern auch emporhebt, und wo seine Bewegung durch die des Schwertes gleichsam noch verlängert wird, fast ebenso wirksam ist als bei dem Reiter mit der Wage. Genau wie bei

[1]) Über B. 69 vgl. S. 146.

[2]) Vgl. jedoch unsere Bemerkungen auf S. 150. [3]) K., S. 18.

dem „Spitzenroß" ist also auch beim Spitzenreiter ein relatives Abschwellen der Bewegung eingetreten. Die ganze Reitergruppe ist — und gerade das scheint uns von hoher künstlerischer Weisheit zu zeugen — so angeordnet, daß ihre Bewegung nicht, ständig sich steigernd, ins Uferlose hinausdrängt, sondern so, daß sie da, wo das Bild „zu Ende" ist, auch ihrerseits, nach schon überschrittenem Höhepunkt, ein wenig abebbt: die Periode endet nicht mit einer Erhebung der Stimme (gleichsam mit einem Fragezeichen) sondern mit einer leisen Senkung, die der Rede, weit entfernt ihr Pathos zu schwächen, einen recht eigentlich endgültigen Abschluß gibt[1]).

B. Die „Eurhythmie".

Der Form der „rhythmischen Periode" stellt Kauffmann, wie oben erwähnt, die von ihm so genannte „Eurhythmie" gegenüber. Dieser Begriff hat in der Antike teils einen sehr allgemeinen Sinn, indem er, beinahe als Synonym zu *εὐσχημοσύνη*, ja zu *συμμετρία* gebraucht, entweder direkt das Wohlgeregelte, Harmonisch-Ebenmäßige eines beliebigen Bewegungsvorgangs (wie Singen, Sprechen, Tanzen, Kämpfen), oder indirekt die (schöne) Proportion jedes zu solchem wohlgeregelten Tun geeigneten Organismus oder Quasi-Organismus (Bauwerks) bezeichnet — teils aber auch einen sehr speziellen, indem er auf jene Ausgleichsmaßnahmen eingeschränkt erscheint, mit deren Hilfe die antike Kunst den optischen Verzerrungen entgegenwirkte, also z. B. die Kurvaturen der Stylobate und Epistylien, die relative Verdickung der Ecksäule, die leichte Vornüberneigung der Gesimse oder die absichtliche Disproportionierung solcher Statuen, die zur Aufstellung in bedeutender Höhe bestimmt waren[2]). Der moderne Sprachgebrauch hat sich von dieser klaren, aber engen und nur von den besonderen Voraussetzungen der antiken Kunsttheorie aus verständlichen Definition des Eurhythmiebegriffes vollkommen abgewendet; allein um so lebhafter mußte das Bedürfnis empfunden werden, dem dadurch vollends entwurzelten und mit Bezeichnungen wie „Harmonie" oder dergleichen verschwimmenden Terminus wieder einen spezifischen Inhalt zu geben, und diesen Inhalt gegen andere Erscheinungsformen des „Rhythmus im Allgemeinen" abzugrenzen. So ist Gottfried Semper dazu gelangt, den Begriff der „Eurhythmie" als G e g e n s a t z z u d e m d e r e i n s i n n i g e n „r h y t h m i s c h e n R e i h u n g" zu fassen, d. h. die Eurhythmie — dem Formprinzip des artikulierten Langbaus gegenüber — als Formprinzip des artikulierten Zentralbaus zu definieren: sie

[1]) Das dynamische Pathos, durch das die Dürerische Darstellung der vier Reiter allen vorangehenden so unendlich überlegen ist, ist übrigens insofern echtes Renaissancepathos, als Dürers Holzschnitt seine Motive zum großen Teil der Antike entlehnt hat: wie Herr Prof. Warburg und der Unterzeichnete unabhängig voneinander beobachteten, gehen die Motive des Reiters mit der Wage, der niedergetretenen Frau und des sich Umwendenden am rechten Bildrand auf das Triumphrelief des Konstantinsbogens zurück, das Dürern vermutlich in einer jener italienischen Nachzeichnungen bekannt geworden sein dürfte, wie sie in den Künstlerateliers der Renaissance kursierten, und wie sie ihm z. B. auch die Kenntnis des Apollo von Belvedere vermittelten.

[2]) Vgl. A. Kalkmann, Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst 1893, S. 9 und 38 Anm.; ferner A. Jolles, Vitruvs Ästhetik, Diss. Freiburg 1906, S. 22 ff.; neuerdings auch Petersen, a. a. O. S. 7. — Diese engere Bedeutung des Ausdrucks *εὐρυθμία* ist aber von der weiteren gleichsam nur abgespalten: auch sie bezeichnet ja die Wohlabgestimmtheit eines organischen oder quasi-organischen Ganzen, nur nicht mehr die objektive, die sich in den tatsächlichen Maßverhältnissen dieses Ganzen ausspricht, sondern eine subjektive, die gerade dadurch erzeugt und gewährleistet wird, daß die „in Wahrheit schönen" Maße zugunsten einer „scheinbar schönen" Wirkung abgeändert werden. Es bilden also die Begriffe *συμμετρία* und *εὐρυθμία*, ursprünglich fast als gleichbedeutende verwandt, bei den späteren antiken Theoretikern zwar einen deutlichen Gegensatz, aber nur in dem Sinne, daß jener das Phänomen des „Ebenmaßes" in seiner objektiven Existenz, dieser dasselbe Phänomen in seiner subjektiven Erscheinung bezeichnet. Noch deutlicher als bei Vitruv kommt dieses eigentümliche Verhältnis in den in diesem Zusammenhang weniger beachteten Ausführungen eines antiken Perspektivikers (Geminos?) zum Ausdruck: *τοιοῦτος δ᾽ ἐστὶ λόγος καὶ τῷ κολοσσοποιῷ διδοὺς τὴν φανησομένην τοῦ ἀποτελέσματος συμμετρίαν, ἵνα πρὸς τὴν ὄψιν εὔρυθμος εἴη, ἀλλὰ μὴ μάτην ἐργασθέιη κατὰ τὴν οὐσίαν σύμμετρος. οὐ γὰρ οἷα ἔστι τὰ ἔργα, τοιαῦτα φαίνεται ἐν πολλῷ ἀποστήματι τιθέμενα.* (R. Schöne, Damianos' Schrift über Optik, 1897, S. 28/29).

bezeichnet für ihn „eine geschlossene Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte", d. h. eine solche, deren Glieder „peripherisch" oder „konzentrisch" um einen Kern oder Mittelpunkt herumgeordnet sind, und diesen „entweder umkreisen oder umstrahlen, oder in gemischter, radial-peripherischer Anordnung umgehen".

Der von Kauffmann aufgestellte und im dritten Kapitel seines Buches auf Dürers Werk angewandte Eurhythmiebegriff ist zweifellos aus demjenigen Sempers entwickelt worden: wie für Semper, so besteht auch für Kauffmann das wesentliche Merkmal der Eurhythmie in der Beziehung der Komponenten auf eine „Mitte", so daß die Gesamtfigur als ein „geschlossenes", und nicht als ein in „stichischer" Abfolge sich ausdehnendes Gebilde gekennzeichnet ist. Allein während Semper unter dieser „Beziehung auf eine Mitte" eine wirkliche Herumordnung um diese Mitte, d. h. eine radiale oder radialperipherische Zentrierung mindestens dreier, in der Regel aber viel zahlreicherer Einzelelemente versteht, ist sie bei Kauffmann die „antithetische Entsprechung" zweier, einander mehr oder minder symmetrisch gegenüberstehender Hälften, die also genau genommen nicht sowohl auf eine Mitte, als vielmehr über diese Mitte hinweg auf einander bezogen erscheinen: „Eurhythmie ist gegeben, wo die Komponenten antithetisch auf eine Mitte bezogen sind (z. B. beim Zentralbau). Es findet ein Widerspiel abgewogener Kräfte statt, die Bewegung verläuft nicht nur in einer Richtung, sondern wird vom Gegenüber aufgefangen und zurückgeleitet. Die Eurhythmie waltet in dem simultanen Kräfteverhältnis der Korresponsion" [1]). Auf diese Weise kommt es dazu, daß als die bildkünstlerische Form der Eurhythmie ausschließlich die „Paarung" angesprochen wird [2]): „Neben seinen Zyklen und Perioden bildete Dürer gleichzeitig die Paarung aus. Die Vielzahl der an seinen rhythmischen Zyklen Beteiligten schränkt er auf zwei ein, verwandelt die Sukzession in ein rhythmisches Gegenüber, verändert die gleichgerichtete Bewegung der Züge in eine zentralisierende Annäherung und ein Aufeinanderzu" [3]).

Nun hat H. H. Russack bereits an dem Semperschen Eurhythmiebegriff eine durchaus berechtigte Kritik geübt, indem er ausführt, daß derselbe entweder nur einen Spezialfall der „rhythmischen Reihung" (in Kauffmanns Terminologie: der „rhythmischen Periode") bezeichne, oder aber dem Begriff des Rhythmus überhaupt nicht mehr untergeordnet werden könne. Entweder ich fasse die Gebilde, auf die sich Sempers Ausführungen beziehen, also etwa einen Bau in der Art des Pantheon, peripherisch, d. h. als Reihengebilde auf, indem ich der sukzessiven Verkettung der zur Kreisform oder zum Vieleck verbundenen Einzelelemente — im Fall des Pantheon der abwechselnd runden und eckigen Nischen — nachgehe: dann erlebe ich diese Gebilde zwar als echt rhythmische Gestalten, allein ihr rhythmischer Charakter ergibt sich in diesem Falle nicht aus der Beziehung der Elemente auf das Zentrum, vielmehr beruht er lediglich auf „dem Umkreisen, der peripheren Bewegung, der periodischen Reihenfolge" [4]), d. h. es handelt sich in diesem Falle zwar um Rhythmus, aber um einen solchen, der sich von dem eines Langhauses ausschließlich durch seinen kreisförmigen Verlauf unterscheidet. Oder aber ich fasse jene Gebilde radial, d. h. als stern- oder rosettenartige Gestalten auf, indem ich die Einzelelemente nicht untereinander in Beziehung setze, sondern sie auf ihren gemeinsamen Mittelpunkt beziehe, dann erlebe ich überhaupt nicht mehr „Rhythmus", sondern zentrale Symmetrie [5]).

---

[1]) K., S. 8.

[2]) In der Tat ist nicht zu verkennen, daß das von Semper übernommene Beispiel des Zentralbaues dem neuen Eurhythmiebegriff Kauffmanns nicht ganz entspricht; denn im Falle des Zentralbaues könnte ja von einer Antithese oder „Korresponsion" zweier „Komponenten" höchstens insofern die Rede sein. als man sich das Gebilde durch eine Symmetralebene in zwei Hälften zerlegt dächte — allein auch dann würde es sich, da notwendigerweise mindestens drei solcher symmetraler Ebenen möglich sind (im Fall des reinen Rundbaues sogar unendlich viele) nicht eigentlich um eine „Paarung" handeln.

[3]) K., S. 62/63. [4]) H. H. Russack, a. a. O. S. 58.

[5]) Natürlich gibt es, wie ja auch Semper bereits andeutete, gewisse Fälle (z. B. den gotischen Chorumgang mit Kapellenkranz), die dem ästhetischen Bewußtsein nicht erlauben, zwischen diesen beiden Auffassungen nach freiem Ermessen zu wechseln, ihm vielmehr beide zugleich aufnötigen, und deren besondere Wirkung gerade auf dieser vollendeten Verflechtung einer peripherischen Bewegung mit einer Reihe von radialen Impulsen beruht (vgl. einen in Druck befindlichen Aufsatz des Verf. in der Zeitschrift „Belvedere"); ja diese radialen Bewegungen können auch ihrerseits rhythmisiert werden, in-

Es ist ohne weiteres klar, daß diese Kritik dem Kauffmannschen Eurhythmiebegriff gegenüber in noch höherem Maße zutrifft. Die Eurhythmie, wie Semper sie verstand, konnte doch wenigstens insofern als ein „rhythmisches" Kompositionsprinzip anerkannt werden, als die von ihr beherrschten Gebilde — wenn auch damit nur eine Seite ihres ästhetischen Wesens getroffen wird — tatsächlich noch als eine „Abfolge gleichgeformter Raumabschnitte" aufgefaßt werden können. Wo aber das Prinzip der Eurhythmie mit dem Prinzip der „antithetischen Korresponsion" identifiziert wird, ist sie aller Momente, kraft deren wir mit dem Begriff des Rhythmus überhaupt einen bestimmten, d. h. nur ihm und nicht auch anderen Form der Bewegungen eignenden, Sinn zu verbinden vermögen, entkleidet. Was die Komponenten der von Kauffmann als „eurhythmisch" angesprochenen Paare aneinanderbindet, ist nicht Rhythmus, sondern — ein Ausdruck, den er selbst einmal gebraucht — dynamische Symmetrie[1]), d. h. eine Beziehung, die zwar (im Gegensatz zur heraldischen, rein geometrischen Symmetrie) den Charakter der Bewegtheit, aber durchaus nicht den Charakter einer spezifisch rhythmischen Bewegtheit an sich trägt. Und es ist in der Tat nicht einzusehen, warum die Eurhythmie, wie Kauffmann sie versteht, nicht ebensogut wie dem „Paare" auch der fünf- oder siebenfigurigen Santa Conversazione oder, und vor allem, der durch Differenzierung in Stand- und Speilbeinseite verlebendigten Einzelfigur zukommen sollte; denn auch in diesem Fall finden wir die „Variation des Identischen" in der Weise verwirklicht, daß verwandte, aber nach Form und Haltung differenzierte Kompositionselemente (im Beispiel der Santa Conversazione die unterschiedlichen Heiligengestalten, im Beispiel des antikisch ponderierten Einzelkörpers das linke und das rechte Bein, der linke und der rechte Arm, die linke und die rechte Rumpfhälfte) in quasi-symmetrischer Entsprechung „auf eine Mitte bezogen" sind; und auch der Dualismus zwischen „Aktiv" und „Passiv", der für die „Eurhythmie der Paarung" charakteristisch sein soll, kommt gerade in der Stand- und Spielbeinpose mit ihrer klaren Unterscheidung zwischen einem passiv-belasteten und einem aktiv-beweglichen Bein, einer sinkenden und einer sich hebenden Schulter, mit exemplarischer Deutlichkeit zum Ausdruck[2]). Die von Kauffmann als „Eurhythmie" bezeichnete Kompositionsform entbehrt also so sehr des spezifisch-rhythmischen Charakters, daß ihr Begriff ohne weiteres durch den der „dynamischen Symmetrie" vertretbar erscheint und alle künstlerischen Erscheinungen deckt, die überhaupt sub specie organischer Beweglichkeit gestaltet sind. Der laxen kunsthistorischen Umgangssprache wird es niemand verwehren wollen, statt „dynamische Symmetrie" gelegentlich auch „Eurhythmie" zu sagen; eine Untersuchung aber, die bestimmte künstlerische Erscheinungen auf ebenso bestimmte Stilprinzipien festlegen will, wird auch den Begriff der Eurhythmie nur da verwenden dürfen, wo er mit einem spezifischen Sinn und einer eigentümlichen Dignität ausgestattet ist. Eine solche spezifische Bedeutung und eine solche eigentümliche Dignität aber kann jener Begriff nur da gewinnen, wo er nicht mehr einen Gegensatz zur rhythmischen Periodizität bezeichnet (denn Rhythmus ist immer periodisches Geschehen, auch wenn es, wie z. B. bei der Darstellung einer tanzenden Einzelfigur, scheinbar auf einen einzigen Moment komprimiert ist), sondern wo er nur eine besonders qualifizierte Erscheinungsweise dieser rhythmischen Periodizität charakterisiert — eine Erscheinungsweise, deren Wesensmerkmal nur

dem sie (z. B. im Fall des doppelten Chorumgangs mit Kapellenkranz) die Peripherie des Gesamtgebildes in Form einer Alternanz von Stützen und Intervallen erreichen. Aber auch in diesem kompliziertesten Fall handelt es sich nur um die wechselseitige Durchdringung zweier rhythmischer Perioden, nämlich einer peripherischen und mehrerer radialer, nicht aber um die Verwirklichung eines Kompositionsprinzips, das dem Prinz p der rhythmischen Periode als etwas Artverschiedenes gegenüberstünde.

[1]) K., S. 62.

[2]) Vgl. K., S. 62/63. In Parenthese sei angemerkt, daß eine Untersuchung, die ein wesentliches Kennzeichen der Eurhythmie in der Simultaneität der dargestellten Vorgänge erblickt (K., S. 8), in Ansehung dieser logischerweise nicht von „Kausalität", bzw. „Ursache" und „Wirkung" sprechen dürfte. Denn während die Begriffe „Aktivität" und „Passivität" noch der Kategorie der (simultanen) „Wechselwirkung" untergeordnet werden können, ist ein Kausalitätsverhältnis notwendig an die Form der Sukzession geknüpft; Ursache und Wirkung lassen sich schlechterdings nicht anders definieren, denn als zwei Ereignisse, von denen das eine dem anderen „nach einer Regel folgt".

in der eigentümlichen Qualität des „Schönen" oder „Edlen" bestünde, in einer gewissen Gemessenheit, die den freien Bewegungsimpuls durch bewußte oder unbewußte Zügelung dämpft, und eben dadurch die gewöhnliche rhythmische Bewegung zu einer im prägnanten Sinn εὐ-rhythmischen macht. Als Beispiel dieser echten, die ἠρεμίαι zu bildmäßigen „Posen" ausgestaltenden „Eurhythmie" (die also nur eine Qualifizierung des gewöhnlichen Rhythmus darstellt, und eben deshalb nicht immer scharf von diesem abzutrennen ist) mag etwa der Apollo von Belvedere genannt sein, oder auch jene ausdrücklich „Eurhythmie" benannte Darstellung Ferdinand Hodlers, die ihren Namen und ihren durch diesen bezeichneten Charakter nicht sowohl der Tatsache verdankt, daß in ihren fünf Figuren eine „Variation des Identischen" stattfindet [1]), als vielmehr dem von Kauffmann nicht erwähnten Umstand, daß dieses Identische in einer schon von sich aus echt rhythmischen, aber überdies zu lauter schönen Einzelposen beruhigten Schreitbewegung besteht.

V. DÜRERS KUNSTTHEORIE.

Wie die italienische Kunsttheorie um die Begriffe „varietà" und „convenienza" kreist, so kreist die Dürerische um die Begriffe „Unterschied" und „Vergleichlichkeit" [2]): wie innerhalb des menschlichen Organismus die einzelnen Glieder verschieden groß und verschieden geformt sind, und dennoch durch die Gleichförmigkeit ihrer qualitativen Beschaffenheit und durch die Konzinnität ihrer Abmessungen zusammenstimmen sollen, so soll auch innerhalb der ganzen menschlichen — oder auch tierischen — Gattung ein möglichst großer Reichtum unterschiedlicher Bildungen zur Anschauung gebracht werden, ohne daß deswegen (es sei denn, daß man mit Absicht das „Widernatürliche" oder „Häßliche" darstellen wolle) die Grenzen des „Menschlichen" bzw. des „Lieblichen" überschritten werden. Und es ist die große Leistung der „4 Bücher von menschlicher Proportion", daß sie nicht nur in den beiden ersten Büchern eine große Anzahl solcher unterschiedlicher Gestalten als Paradigmata vorlegen, sondern auch im dritten Buch in methodischer Weise die Wege zu einer unbeschränkten weiteren Abwandlung derselben gewiesen haben: die „Unterschiede" werden nicht nur anerkannt und aufgewiesen, sondern der Künstler wird auch zu ihrer Erzeugung befähigt, indem ihm geometrische Variationsverfahren gezeigt werden, die — beginnend mit einer Anweisung zur einfachen Vergrößerung oder Verkleinerung der jeweils gegebenen Gestalt — dann auch die inneren Maßverhältnisse derselben in infinitum zu verändern gestatten [3]).

[1]) K., S. 63 Anm.; die Anführung dieses Bildes ist in Kauffmanns Zusammenhang schon deshalb irreführend, weil ihm gerade die „antithetische Korresponsion", wie sie für Kauffmanns Eurhythmiebegriff wesentlich ist, vollkommen fehlt.

[2]) Vgl. hierzu S. 175ff. Dortselbst (S. 185ff.) auch der Nachweis, daß es nicht angeht, der Kunstlehre Lionardos den Besitz des convenienza-Begriffs streitig zu machen, und sie ausschließlich auf den Begriff der „varietà" aufzubauen. Überhaupt ist die Wechselbeziehung dieser beiden Begriffe für die Naturanschauung der ganzen Epoche, und nicht etwa nur einzelner Denker wie Dürers oder Reuchlins konstitutiv. In letzter Linie stammen auch diese Gedanken aus der Antike. So heißt es z. B. bei Aristoteles, daß die Natur nicht aus dem Gleichen, sondern aus dem Verschiedenen, ja aus den Gegensätzen ihre Harmonien gewinne (De mundo V, 396, b, 8), ja es findet sich die Bemerkung, daß die Gestalt eines Lebewesens durch übermäßige Vergrößerung ihrer Einzelmaße (Dürer würde sagen: durch „die zu viel Fälschung") und übermäßige Veränderung ihrer Artbeschaffenheit in die eines andern Tieres sich verwandle (Polit. V, 2, 1302, b, 33).

[3]) Es ist vielleicht nicht überflüssig, die Variationsverfahren des dritten Buches kurz zu charakterisieren. Das erste ist der „Verkehrer", dessen Name insofern mißverständlich ist, als er vergleichlich verändert, d. h. die Größen, auf die er angewendet wird, nur nach dem einfachen Strahlensatz verkleinert oder vergrößert, ohne an den Relationen ihrer Teilstücke etwas zu ändern. Eine Verschiebung der internen Maßverhältnisse (Dürerisch zu reden eine „vnderschidlich Verenderung", d. h. eine Veränderung, die über die Vergrößerung oder Verkleinerung des Maßstabes hinaus tatsächlich aus dem „Einen" etwas „Anderes" macht), kann der Verkehrer nur mittelbar dadurch erzeugen, daß er auf Teile der gegebenen Gesamtgröße angewandt wird. Dafür gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder es wird ein Stück der Gesamtlänge, bzw. der Gesamtbreite, durch den Verkehrer verkleinert oder vergrößert, während ein anderes Stück derselben in seiner ursprünglichen Größe belassen, bzw. in einen andern Maßstab übertragen wird;

Daß Kauffmann auf die „Vergleichungs- und Verkehrungslehre“ Dürers größeres Gewicht gelegt hat, als es bisher zu geschehen pflegte, ist unbedingt dankenswert[1]), und daß er sie, wie alles, was auf einer „Variation des Identischen“ (bzw. auf einer Angleichung des Verschiedenen) beruht, als eine Offenbarung des Rhythmusprinzips betrachtet, könnte man hier — denn wir haben unserer Kritik an einer so maßlosen Ausweitung des Rhythmusbegriffs[2]) nichts mehr hinzuzufügen — füglich auf sich beruhen lassen. Allein er hat, um diese Unterordnung der gesamten Dürerischen Kunstlehre unter den Begriff des Rhythmus durchführen zu können, auch ihren positiven Inhalt einer zum Teil tief eingreifenden Umdeutung unterzogen, ja selbst den Termini, die Dürer gebraucht, fast durchweg einen neuartigen Sinn gegeben, und es ist klar, daß wir zu diesen speziellen Ergebnissen seiner Untersuchung nur dann Stellung zu nehmen vermögen, wenn wir den vielverschlungenen Wegen der Interpretation Schritt für Schritt nachzufolgen versuchen. Daß diese Erörterung besonders langatmig ausfallen mußte, liegt leider in der Natur der Sache.

A. Die Proportionstypen der ersten zwei Bücher von menschlicher Proportion.

Daß Dürers Proportionslehre, so wie sie in den 4 Büchern von menschlicher Proportion von 1528 niedergelegt erscheint, von der Idee der größtmöglichen „varietas“ bei stets gewahrter Naturmöglichkeit beherrscht wird[3]), ist niemals bestritten worden, und Kauffmanns Sätze, daß nach Dürers Meinung die „Unterschiede der Proportionen Ergebnisse von Variationen der Maße“ seien[4]), und daß der Künstler seine Leser habe lehren wollen, aus einer gegebenen Figur auf geometrischem Wege beliebig viel neue abzuleiten[5]), sind an und für sich nicht gerade überraschend (denn der Zweck des III. Buches liegt ja klar

dem dient das zweite Instrument, der „Wähler“, der seinen Namen eben deshalb trägt, weil er beliebige Teilstücke einer gegebenen Geraden zur Vergrößerung oder Verkleinerung „auswählt“. Oder aber es werden die Horizontal- und Vertikalmaße gesondert behandelt, indem etwa die ersteren verkleinert, die letzteren aber vergrößert oder unverändert belassen werden; dies leistet das dritte Verfahren: der „Zwilling“. Dann folgen Instrumente, die unmittelbar von sich aus eine Verschiebung der Maßrelationen erzeugen: der „Zeiger“ läßt bei unveränderten Höhenmaßen die Breitenmaße von oben nach unten oder von unten nach oben zusammenschrumpfen. Der „erste Fälscher“ tut ein Gleiches mit den Höhenmaßen, während der „andere Fälscher“ die gegebenen Längen auf einen Kreisabschnitt projiziert und dadurch eine Verzerrung derselben herbeiführt, die — je nachdem, ob das gegebene Stück außerhalb oder innerhalb des Kreises liegt — entweder der Wirkung eines Konvexspiegels oder der Wirkung eines Hohlspiegels gleichkommt (vgl. Abb. 5—9).

[1]) Überhaupt liegt es uns fern, dem kunsttheoriegeschichtlichen Kapitel des Kauffmannschen Buches, so sehr wir uns in zahlreichen, teils rein tatsächlichen, teils prinzipiellen Fragen gegen die darin vorgetragenen Behauptungen werden wenden müssen, alle Verdienste bestreiten zu wollen. Dankenswert ist z. B. der S. 138 Anm. gegebene Hinweis auf die Tatsache, daß schon im Jahre 1515 ein Dürerisches Werk „de ratione pingendi“ so gut wie abgeschlossen und in der humanistischen Welt bekannt war (freilich handelt es sich hier nicht um die gedruckte Proportionslehre, deren zweites Buch sicher erst nach 1523 begonnen wurde, sondern um das allgemeinere Malerbuch, „genennt eine Speis der Malerknaben“, das aber natürlich auch einen Abschnitt mit Proportionsfiguren enthalten sollte, und dessen Abfassung tatsächlich in die Jahre 1512/13 zurückreicht). — Ferner ist wichtig die Feststellung, daß der Ausdruck „Bescheidenheit“ („Und darum thut not, daß ein jedlicher Bescheidenheit in seinem Werk brauch“, L. F. 217, 30 und L. F. 355, 31, vgl. auch L. F. 242, 14) bei Dürer und seinen Zeitgenossen nicht im Sinne von „modestia“, sondern im Sinne von „ratio“ oder „peritia“ zu deuten ist (Kauffmann, S. 120 Anm.); J. Camerarius (Alberti Dureri de Symmetria partium. . . . libri duo und De figurarum varietate et flexuris imaginum . . . libri duo, Nürnberg 1532 und 1534) übersetzt „cum cura et ratione“. — Auch um die Interpre ation der Dürerischen Physiognomik vgl. unten S. 167 ff.) und um die Deutung des Vergleichlichkeitsbegriffs (vgl. unten S. 175 ff.) hat Kauffmann sich trotz aller Einwendungen ein nicht zu unterschätzendes Verdienst erworben. [2]) Vgl. oben S. 138.

[3]) Über die der abschließenden Fassung vorausliegende Entwicklung vgl. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, 1915, S. 8ff. und 127ff. (weiterhin zitiert als „P.“). Ferner unten S. 187 ff. und 169 f.

[4]) K., S. 106. [5]) K., S. 107.

zutage, und wodurch anders als durch Variierung der Maße sollten wohl Unterschiede der Proportionen zustande kommen?), so doch vollkommen einwandfrei. Zur Diskussion steht aber die Behauptung, daß schon die Figuren des ersten und zweiten Buches, die man bisher als Anwendungsobjekte jener Variationsverfahren zu betrachten pflegte, denselben ihre Entstehung verdanken. Denn wenn man bisher der Meinung gewesen war, daß Dürer diese von Camerarius gelegentlich als „principales effigies" bezeichneten Musterfiguren nicht durch geometrische Abwandlung, sondern durch freie Kombination empirischer Beobachtungen entwickelt habe, indem er zunächst durch Vermessung zahlreicher, aber innerhalb ihres besonderen Typus „hübsch geachtter" Individuen ein reiches Erfahrungsmaterial gesammelt[1]), und dann dies Material durch Zusammenstellung des Zusammenpassenden, durch Ausgleich etwaiger Härten, durch Vereinfachung und Systematisierung des zahlenmäßigen Ausdrucks und endlich in gewissen Fällen durch Abstimmung der Einzelwerte auf bestimmte ästhetische Grundregeln[2]) zu seinen Musterfiguren verarbeitet habe, wären nach Kauffmann alle Figuren der ersten zwei Bücher nach den im dritten gelehrten Verkehrungsverfahren geometrico more aus einem einzigen Typus entwickelt worden: „nicht das ist das Wichtigste, daß etwa dieser Mann 8 Kopflängen groß ist, jener 9; sondern die Bedeutung dieser Figuren liegt darin, daß die zweite auf der ersten, wie diese auf einer Figur von 7 Kopflängen beruht, und durch Veränderung der vorangehenden zustande gekommen ist"[3]); und: „bisher (sc. in den ersten beiden Büchern) hat Dürer die Ergebnisse des von ihm befolgten Variationsverfahrens beschrieben, nunmehr (sc. im dritten Buch) verbreitet er sich über diese Methode selbst"[4]).

Dieser Behauptung nun muß trotz der apodiktischen Sicherheit, mit der sie vorgetragen wird, aufs Nachdrücklichste widersprochen werden. Es wäre verwunderlich, wenn Dürer, der im allgemeinen kein Geheimniskrämer ist, dem Leser nicht nur nirgends verraten hätte, daß schon die Figuren des ersten und zweiten Buches nach den im dritten gelehrten geometrischen Verfahren entstanden wären, sondern auch ausdrücklich die empirisch statistische Methode der Maßgewinnung betonen würde: „und daß wir aber zu einer guten Maß möchten kummen, dardurch die Hübschheit eins Theils in unser Werk bringen, darzu bedunkt mich am Allerdienstlichsten sein, daß du von viel lebendiger Menschen dein Maß nehmest. Aber such Leut darzu, die da hübsch geachtt sind, und derart mach mit allem Fleiß ab. Dann aus viel mannicherlei Menschen mag durch ein Verständigen etwas Guts zusammengelesen werden durch alle Theil der Glieder. Dann selten findt man ein Menschen, der da alle Gliedmaß gut hab, dann ein Jedlicher hat ein Mangel. Und wiewohl man von vielerlei Menschen zusammen versammlen soll, so soll man doch nur einerlei Art der Menschen zu einem Bild brauchen"[5]).

Nach Kauffmann freilich würden dem andere Äußerungen Dürers widersprechen, zunächst die stereotypen Redewendungen, mit denen er die Beschreibung der einzelnen Proportionstypen der ersten zwei Bücher einzuleiten pflegt, wie etwa „nachfolgend wil ich ein man beschreiben, der soll seiner heubter achte lang werden. Darin brauch ich aber die negst vorder Ordnung", oder: „nachfolgend will ich ein man beschreiben, van neun seiner haubter lengen, gleiche Ordnung mit halten, wie mit

[1]) Daß ihm Modelle in erheblicher Anzahl zur Verfügung standen, geht selbst bei Abzug einer gewissen rhetorischen Übertreibung aus Stellen wie L. F. 304, 2 u. ö. hervor: „Man durchsucht oft zwei- oder dreuhundert Menschen . . .".

[2]) Bei einigen Figuren des ersten Buches beobachtet Dürer bekanntlich die „Regell", laut welcher Rumpf, Oberschenkel und Unterschenkel in stetiger Proportion stehen sollen (vgl. auch unten S. 177 f.), bei vielen Figuren des zweiten Buches die von Vitruv überlieferte Norm, wonach der menschliche Körper bei wagrecht erhobenen Armen in ein Quadrat, bei möglichst ausgespreizten Extremitäten in einen um den Nabel geschlagenen Kreis eingeschrieben werden kann.

[3]) K., S. 105. [4]) K., S. 105 ff.

[5]) L. F. 225, 5, Vorentwurf L. F. 361, 30. Es sei erlaubt, die Übersetzung des Camerarius hierherzusetzen, aus der hervorgeht, daß Dürer hier sicher an die Ermittlung der Maße und nicht, wie man aus dem Ausdruck „abmachen" schließen könnte, an die Wiedergabe im Kunstwerk denkt. „Ceterum quo veritatem mensurationis aliquam adipisci et, quantum licuerit, de illa in opera nostra pulchritudinem inducere possimus, nihil ego quidem conducibilius invenio, quam multorum viva corpora ob oculos ponere atque formosorum iudicio omnium mensuram colligere partium."

den vorigen Bildern“ [1]). Allein all diese Redewendungen dürften mit der hier zu diskutierenden Frage, nämlich der, ob der Mann von 9 Kopflängen durch geometrische Veränderung des Mannes von 8 Kopflängen, und dieser wiederum durch geometrische Veränderung des Mannes von 7 Kopflängen zustandegekommen ist, nicht das geringste zu tun haben: der Ausdruck „Ordnung“, der auch durch Ausdrücke wie „Weg“ oder „Meinung“ vertreten werden kann, bezieht sich gar nicht auf die Gesetzlichkeit und die Entstehung der mitgeteilten Maßbestimmungen, sondern nur auf die Art ihrer technischen Darstellung, die darin besteht, daß auf einer wagerechten Standlinie drei der Gesamtlänge entsprechende Vertikalen errichtet und ihrerseits durch weitere Wagerechte geteilt werden, von denen jede einer ein für alle mal festgesetzten Körperstelle (des „fus rist“, „under dem Knie“ usw.) entspricht; die Abstände dieser Horizontalen werden entweder (im ersten Buch) durch aliquote Bruchteile der Gesamtlänge, oder (im zweiten) durch das Vielfache vierer moduli ausgedrückt, die ihrerseits Bruchteile der Körperlänge darstellen — wodurch, nachdem auf den Wagerechten die Breiten- und Tiefenmaße abgetragen und in derselben Weise beziffert worden sind, die Maße der Figuren von vorn, von rückwärts und in seitlichem Aufriß sich darstellen. So wird z. B. auch dem Abschnitt über den Kinderkörper, der den Beschluß des ersten Buches bildet, der folgende, fast wörtlich die allgemeinen Einleitungsworte vor den Mann A (fol. A III v) rekapitulierende Absatz vorangestellt: „nachuolgend wil ich ein jung kindlein beschreiben vn auffreissen, dazu geprauch ich mich der ordnung (wie) bey den vorgeschribnen bildern. Stell erstlich, so lanck ich das kindlein machen wil, drey auffrecht linien oder punckten, die dieselben bedeuten, nebeneinander. Bey der ersten wil ich das kind nach der seyten machen, bey der andern das fursichtig vnd bey der dritten das hinderwertig kind. Dise drey auffrecht linien vber- vnd vnderzeuch ich mit zweyen zwerch linien“ usw. [2]), und es kann angesichts einer so deutlichen Erklärung des Terminus „Ordnung“ schwerlich bezweifelt werden, daß alle diese Einleitungsfloskeln, in denen das Festhalten an einer solchen „Ordnung“ betont wird, sich nur auf die Beibehaltung eines ein für allemal festgesetzten meßtechnischen Formulars, nicht aber auf das Bestehen eines genetischen Zusammenhanges zwischen den verschiedenen Proportionstypen beziehen.[3]) — ganz abgesehen von der sachlichen Unmöglichkeit, gerade den Kinderkörper durch bloße geometrische Variation aus den erwachsenen Figuren entwickelt zu denken.

Viel überzeugender als diese Einleitungsfloskeln erscheint auf den ersten Blick ein (von Kauffmann erstmalig herangezogener) Passus der Londoner Handschriften, in welchem Dürer erklärt, er wolle lehren, wie man „aus“ dem siebenköpfigen Mann einen neunköpfigen, und „aus“ diesem wiederum einen zehnköpfigen „machen“ könne; diese Stelle wäre entscheidend — wenn sie sich wirklich auf die Figuren des ersten und zweiten Buches bezöge. Daß dies der Fall ist, hat Kauffmann „rechnerisch nachgeprüft“ [3]), allein er hat es leider unterlassen, uns über die Unterlagen und die Methode dieser „Nachprüfung“ aufzuklären. Der Text (von Kauffmann in besonders knappem Auszug mitgeteilt) [4]) lautet folgendermaßen: „Item aws dem forgesetztn̂ man awff der lini aa' bb', der do 7 hawbt lang ist wyll ich dych hy noch lernen machn̂ ein man 9 hawbt lang. Dw im also / nym dz for gemacht hawbt des sibenhewbtigen mans vnd stell das obn̂ an sein stat vnd mis der selben hawbt lengen noch 8 vnder sich hinab also dz dein lini dorawff dv das pild machn̂ wilt 9 hawbt leng gewin zwischen dr scheitell vnd der soln. Dorh (Dornach? Dorauf?) nym des sybenhewbtigen mans fus vnd erlenger in vm $^1/_{10}$ vnd schtell in dan awff deiner erlengten lini vnden an sein stat vnd bezeichn dy lini obn̂ pey dr scheitell N vnd vnden pey der soln̂ (*).“ Item aws dysem 9 hawbtign man awff der lini NO magstw noch ein vill lengern̂ vnd dünnern̂ man machn̂ von 10 hawbt lengen. dys zw machn dem thw also. erstlich erlenger das hawbt des mans $^1/_{10}$ van seiner eygnen leng vnd ruck die lini dr̂ stirn vill hoher v̇ber sich denn sy forgestandn̂ ist. dornoch zewch dy zwu lini der awgprawn vnd nasen zwischn̂ dr stirn vnd kin wider ver-

[1]) Weitere Beispiele (sie lassen sich beliebig vermehren) bei Kauffmann, S. 106.

[2]) Fol. F 1 r. Bei Camerarius: „His imaginibus . . . adultorum corporum adiiciam et tenellae, id est infantilis aetatis corpusculi descriptionem. Cuius ratio erit superiorum similis. **Nam** ad effigies tres, ut ante ostendi, ita etiam hoc loco proponendae erunt longitudinis tres lineae, quarum una sit formae obliquae, altera adversae, aversae tertia . . .“.

[3]) K., S. 106, Anm. 1.

[4]) London, Brit. Mus., Ms. Sloane 5230, fol. 66 r. Die von Kauffmann veröffentlichten Passagen sind von uns durch Sperrdruck hervorgehoben worden.

gleichlich. dys erlengt hawbt stell an sein stat oben an dy lini der mans leng. dornoch czewch der selben hawbt lenge noch 9 vnder sich hinab also das dy gantz mans lenge sey $^1/_{10}$ hawbt lang, vnd dy scheitell sey P vnd dy soln Q. Dornoch nym den fus des 9 hawbtigen mans vnd erleng in vm $^1/_{12}$ van seiner eigñ leng vnd setz in vnden an der lini an sein stat. Vnd eben wy ich dich for gelert hab mustw durch den ferkerer fergleichlich widr ein (?)teillñ alle leng dr glid vnd durchtzihen mit zwerchlinien zwischñ dem kin vnd der hoch des rüstz. Vnd so dan alle dicken vnd preitten des mans von 9 hawbten do her getzogñ wordñ so würt doraws ein fast langer dünner man 10 hawbt lang, wy dw dan dz awff seiner lini PQ awffgerissñ sichst. Wer do will der mag in prawchñ."

Bei der Verwandlung des siebenköpfigen Mannes in den neunköpfigen bleibt also der Kopf vollkommen unverändert, und die Verlängerung der Gesamterscheinung auf neun Kopflängen wird dadurch erreicht, daß man vom Kinn ab das Höhenmaß des Kopfes auf einer Mittelsenkrechten 8mal nach unten abträgt. Der Fuß wird ebenfalls aus der siebenköpfigen Figur übernommen, aber um $^1/_{10}$ seiner Länge verlängert. Was mit den übrigen Abmessungen (also denjenigen, die zwischen Kinn und Fußrist liegen) geschehen soll, lehrt erst die Beschreibung der zweiten Verwandlung: sie werden durch den „Verkehrer" von der Mittelsenkrechten der alten Figur auf die Mittelsenkrechte der neuen hinüberprojiziert[1]). — Die Verwandlung der so entstandenen neunköpfigen Figur in die zehnköpfige geschieht in völlig analoger Weise, nur daß jetzt auch der Kopf nicht mehr unverändert bleibt, vielmehr um $^1/_{10}$ seiner Länge verlängert wird, was selbstverständlich eine entsprechende Verschiebung seiner inneren Einteilung nötig macht; der Fuß wird um ein weiteres Zwölftel verlängert.

Es handelt sich nun um die Feststellung, ob die Ergebnisse der hier gegebenen Konstruktionsanweisung tatsächlich mit den entsprechenden Figuren der ersten beiden Bücher übereinstimmen. Was zunächst die Figuren des zweiten Buches betrifft, so müssen wir eingestehen, daß uns hier ein Vergleich mit den Londoner Vorschriften nicht hat gelingen wollen, und daß wir auch nicht abzusehen vermögen, auf welche Weise man ihn durchführen könnte. Denn die Figuren dieses zweiten Buches sind, wie erwähnt, nicht nach aliquoten Bruchteilen der Körperlänge eingeteilt, sondern nach dem von L. B. Alberti ausgebildeten Modulusverfahren, das dieser als „Exempeda" bezeichnet hat, und das darin besteht, daß die Gesamtlänge in 6 „Maßstäbe", 60 „Zahlen" und 600 „Teile" eingeteilt wird (die „Teile" hat Dürer dann noch in weitere 3 „Trümlein" gespalten), und daß die einzelnen Maße jeweils durch ein Vielfaches dieser Einheiten ausgedrückt werden[2]). Daher sind die Abmessungen der im zweiten Buch vorgeführten Figuren ebensowenig immer auf Bruchteile der Gesamtlänge reduzierbar, als umgekehrt die Abmessungen der im ersten Buch vorgeführten Figuren immer durch die Exempeda-Einheiten ausgedrückt werden können; aber selbst wenn wir uns mit approximativen Werten begnügen würden, würden die Angaben der Londoner Notiz mit den Figuren des zweiten Buches unvergleichbar bleiben, da in den männlichen Figuren dieses Buches eine neun- oder zehnköpfige Proportion auch nicht annähernd erreicht wird (der schlankste Mann hat vielmehr eine Kopflänge von 7 „Zahlen", was etwa $\frac{1}{8\,57}$ seiner Gesamtlänge entspricht). — Lassen wir also das zweite Buch beiseite, und halten wir uns an das erste, in dem tatsächlich sieben-, neun- und zehnköpfige Männer begegnen! Der siebenköpfige ist der Mann A, dessen Fußlänge $^1/_6$ seiner Gesamtlänge (die wir mit a bezeichnen wollen) beträgt, und dessen Fußhöhe bis zum „Rist" $= {}^1/_{20}$ ist. Wenn nun der neunköpfige Mann der gedruckten Proportionslehre — der Mann D — tatsächlich nach dem in der Londoner Aufzeichnung angegebenen Verfahren aus diesem Mann A entwickelt worden wäre, so müßte seine Gesamtlänge $\frac{9a}{7}$, seine Fußhöhe $\frac{a}{20}$, seine Fußlänge aber (da diese der gegebenen gegenüber um $^1/_{10}$ verlängert werden soll) $\frac{a}{6} + \frac{a}{60} = \frac{11a}{60}$ betragen. Das Verhältnis des Fußes zur Gesamtlänge — und dieses Verhältnis ist ja das einzige, das sich auf Grund der Londoner Angaben „rechnerisch nachprüfen" läßt — wäre mithin

$$\text{für die Fußhöhe: } \frac{a}{20} : \frac{9a}{7} = \frac{7}{180},$$
$$\text{für die Fußlänge: } \frac{11a}{60} : \frac{9a}{7} = \frac{77}{540},$$

d. h. die Fußhöhe des Mannes D, vorausgesetzt eben, daß Dürer ihn wirklich im Einklang mit der Londoner Vorschrift aus dem Mann A entwickelt hätte, müßte $= \frac{1}{24,3}$ seine Fußlänge aber etwa $= {}^1/_7$ der Gesamtlänge sein. Demgegenüber ist festzustellen, daß diese Werte tatsächlich $^1/_{23}$, bzw. $^2/_{13}$ $(= {}^1/_{6,5})$

[1]) Vgl. P., S. 119ff.; über die Quelle, aus der Dürer die Kenntnis der Albertischen Exempeda geschöpft haben könnte, vgl. denselben, Monatsh. f. Kunstw. XIV, 1921, S. 216 Anm.

betragen. Die Abweichung mag auf den ersten Blick geringfügig erscheinen; bedenkt man aber, daß die betreffenden Werte überhaupt nur innerhalb sehr enger Grenzen schwanken können (bei den männlichen Figuren des ersten Buches variiert die Fußhöhe nur zwischen $^1/_{30}$ und $^1/_{26}$, die Fußlänge nur zwischen $^1/_6$ und $^1/_7$), und daß Dürer in seinen Maßangaben stets überaus genau ist (er hat z. B. Fußlängen auf $^1/_{14} + {}^1/_{15}$ oder $^1/_{13} + {}^1/_{14}$ festgesetzt, obgleich diese Werte noch weit näher an $^1/_7$ liegen), so werden wir behaupten dürfen, daß von einer maßstäblichen Übereinstimmung zwischen den Proportionsfiguren des ersten Buches und der Londoner Konstruktionsvorschrift nicht wohl die Rede sein kann[1]. Und das bestätigt vollends der Anblick der Figuren selbst: die Zeichnungen, zu denen der Londoner Text gehört, haben mit den entsprechenden Blättern der gedruckten Proportionslehre (wir stellen die zehnköpfigen Figuren des Londoner Manuskripts mit dem Mann E und der Frau E_1 zusammen) nichts anderes gemeinsam, als eben das Verhältnis des Kopfmaßes zur Gesamtlänge (vgl. Abb. 1—4).

Der Londoner Entwurf ist also alles andere als ein Beweis dafür, daß die Figuren der ersten 2 Bücher durch geometrische „Verkehrung" auseinander und letztlich aus einer einzigen Grundfigur abgeleitet worden wären; und man fragt sich vergebens nach der Notwendigkeit, ihn überhaupt auf den Inhalt dieser 2 ersten Bücher zu beziehen, und nicht vielmehr auf den Inhalt des dritten, in dem die Proportionsfiguren nicht erzeugt, sondern nur abgewandelt werden, und in dessen Zusammenhang er sich schon durch die Erwähnung des erst hier beschriebenen „Verkehrers" einordnet. Und in der Tat stellt jene Londoner Konstruktionsanweisung nichts anderes dar als den ausführlichen Vorentwurf zu einem Passus, der sich genau an der Stelle befindet, an der man ihn (wenn Kauffmann nicht seine Übereinstimmung mit den Figuren der 2 ersten Bücher rechnerisch nachgeprüft hätte) von vornherein gesucht haben würde: Kauffmann hat übersehen, daß das dritte Buch, nach der Beschreibung des Verkehrers (fol. O II, r), folgenden Satz enthält: „Durch disen verkerer mag man ein Bild, das for siben Haubt lang ist, acht, neun, byss in zehen haubt lang machen, so zwischen dem haubt vnnd ristz des fuß das Bild alweg vmb des haubts leng ein mal zwey drey erlengt wird." Das ist genau dasjenige Verfahren, das in der Londoner Notiz beschrieben und illustriert worden war, und dessen Darstellung — „um Verlängerung willen", wie Dürer sagen würde — in der gedruckten Proportionslehre auf einen einzigen Satz zusammengedrängt wurde,[2] — ein Verfahren, von dem nun wohl nicht mehr bezweifelt werden kann, daß es sich nicht auf die Erzeugung, sondern auf die nachträgliche Abwandlung der in den beiden ersten Büchern beschriebenen Figuren bezieht[3].

Lassen sich demnach die beiden konkreten Einzelzeugnisse, die Kauffmann zugunsten seiner These anführt, ohne weiteres entkräften, so muß darüber hinaus ein generelles und grundsätzliches Bedenken gegen dieselbe erhoben werden. Es fällt schon bei flüchtiger Durchsicht der Proportionslehre auf, daß

[1]) Beim zehnköpfigen Mann wird die Abweichung noch stärker: Wäre der Mann E der gedruckten Proportionslehre in Gemäßheit der Londoner Vorschrift aus dem Mann A entwickelt worden, so würde seine Gesamtlänge betragen: $10\left(\frac{a}{7} + \frac{a}{70}\right) = \frac{11a}{7}$, seine Fußlänge: $\frac{11a}{60} + \frac{11a}{720} = \frac{143a}{720}$. Das Verhältnis des Fußes zur Gesamtlänge wäre mithin:

für die Fußlänge: $\frac{143a}{720} : \frac{11a}{7} = \frac{7001}{7920}$,

für die Fußhöhe: $\frac{a}{20} : \frac{11a}{7} = \frac{7}{220}$.

Die Fußlänge des Mannes E müßte also etwa $\frac{1}{7,9}$ und seine Fußhöhe etwa $\frac{1}{31,4}$ der Gesamtlänge betragen, während diese Werte in Wahrheit mit $^1/_7$ und $\frac{1}{26}$ angesetzt sind (vgl. Abb. 2).

[2]) Nur ist Dürer bei dieser Zusammenstreichung des Londoner Vorentwurfs etwas zu radikal verfahren: zwar wird der Verkehrer nur auf die Strecke „zwischen dem Haupt und Rist des Fußes" angewandt, aber die „Erlengerung" bezieht sich auf die Gesamthöhe zwischen Scheitel und Sohle. Camerarius hat daher korrigiert: „ . . . ut, si propositam aliquam effigiem, cuius altitupo complectatur spatia, quae essent illius capitis septena, ad altitudinem capitis spatiorum octonum novenum denumve producere libeat, adiicientes nimirum altitudini, quae fuerit intra caput summum et plantam imam, unius duum triumve capitum spatia."

[3]) Auch die übrigen von K. notierten, aber nicht wiedergegebenen Stellen der Londoner Manuskripte sind Vorentwürfe zum dritten Buch, und nicht zum ersten oder zweiten.

den Figuren des dritten Buches alle zahlenmäßigen Maßangaben fehlen, es sei denn da, wo Dürer das eine oder andere Stück (besonders das Maß der Füße und Köpfe) dem aus der geometrischen Veränderung resultierenden Wert gegenüber nachträglich korrigiert hat [1]). Das aber ist kein Zufall, denn jene geometrischen Verfahren, wenn anders sie wirkliche Veränderungen der Maßrelationen und nicht — wie der „Verkehrer", falls er auf die ganze Figur angewandt wird — nur eine gleichmäßige Vergrößerung oder Verkleinerung der absoluten Werte erzeugen, haben ihrer Natur nach die Eigenschaft, zu Maßverhältnissen zu führen, die nur durch äußerst komplizierte Brüche ausgedrückt werden können, ja in sehr vielen Fällen — nämlich immer dann, wenn einzelne Teilstrecken unverändert bleiben, während andere durch einen der beiden „Fälscher" verändert werden — irrational sind [2]). Und diese ihre Eigenschaft hat Dürer ganz genau gekannt. Denn nach der Schilderung der Verschiebungen, die man durch partielle Vergrößerung oder Verkleinerung der Maße erzielen kann, heißt es ausdrücklich, daß die resultierenden Teilabmessungen „vnnennbarlich sind in der zal, die man messen wil, als so man nit sprechen kann: das ist ein zweyteil, ein dreiteil, oder ein fünfteil, ein sechsteil etc., wie forgesagt" (fol. O, III v) [3]). Wenn Dürer also wirklich die Figuren der ersten 2 Bücher vermittels der im dritten angegebenen Verfahren hätte erzeugen wollen, so hätte er in jedem einzelnen Fall eine ganze Reihe sukzessiver Teilverwandlungen vornehmen müssen (wie es im einzelnen dabei zugegangen wäre, haben wir übrigens trotz freundlicher Hilfe unserer mathematischen Kollegen nicht zu ermitteln vermocht, und auch Kauffmann hat nicht mitgeteilt, wie man etwa die Verwandlung des Mannes A in den Mann B vermittels der Verfahren des dritten Buches bewerkstelligen könnte) — um dann die so mühsam ermittelten Werte doch samt und sonders wieder abzuändern, damit sie in „nennbarlichen" Zahlen ausdrückbar würden. Daß dieses Verfahren irgendwelche Vorteile geboten hätte, wird niemand behaupten können. Es hätte die freie Kombination auf Grund empirischer Unterlagen an Schwierigkeit unendlich übertroffen, und an Willkürlichkeit um nichts unterboten.

B. Die Begriffe des „Mittels", der „Ungestalt" und des „Abgeschiedenen".

Es ist unzweifelhaft, und wird auch von Kauffmann nicht völlig geleugnet [4]), daß der antike, zumal von Aristoteles zum Leitbegriff der Ethik und Ästhetik erhobene Begriff des „Mittelmaßes", als des *μέσον* zwischen Zuviel und Zuwenig, in Dürers Kunstlehre eine große Bedeutung besaß — eine Bedeutung, die zwar im Lauf der Zeit gewisse Einschränkungen erfuhr, aber nie völlig verloren gegangen ist. Zeigt sich der Dürer von 1512/13 geneigt, dem Postulat des Mittelmaßes eine ganz allgemeine und unbedingte Geltung zuzuschreiben („Und mittel die Ding recht. Dann du hast allweg ein rechts Mittel zwischen

---

[1]) So z. B. bei dem S. 173 zitierten Mann, dessen Kopf „ein wenig kürzer" gemacht werden soll; grundsätzlich ist dieses Korrekturverfahren geschildert auf fol. R 1 r: „es ist zu mercken, wenn durch die forbeschryben verenderung ein menschlich Gestalt zu vil gefelscht wirdet . . . alsdann muß man den selben Dingen helffen durch die Wörter geben vñ nemen . . . vnd darum wil ich hinach das dünner vnnd dicker worden weyb in etlichen Dingen endern" (sc. durch Bemessung der Kopflänge auf $^{9}/_{15}$, der Fußlänge auf $^{1}/_{13} + {}^{1}/_{14}$).

[2]) Ein einfaches Beispiel (Abb. 10): es bleibe die Länge der Rumpfpartie ($c = \frac{b}{a}$) samt ihrer inneren Einteilung unverändert, während die Länge der Beine ($d = \frac{a-b}{a}$) durch den „ersten Fälscher" (vgl. Abb, 8) in die Strecke x verwandelt werde. Dann ist $x = \sqrt{\left(\frac{a-b}{a}\right)^2 + e^2}$, d. h. das Verhältnis von x (und seinen Teilstücken) zu c (und seinen Teilstücken), und damit das Verhältnis sämtlicher Partialgrößen zu der neuen Gesamtlänge $x + c$ ist ein irrationales.

[3]) Camerarius übersetzt das „vnnennbarlich in der Zal, die man messen will" sehr gut mit „ut sit non nominabile, quota quaeque alicuius notae longitudinis pars sit, veluti una 2, una 3, 5, 6."

[4]) K., 121 Anm.: „schließlich . . . ist geltend zu machen, daß der Begriff des Mittels bei Dürer nicht ausschließlich die Bedeutung hat, die Panofsky damit verbindet."

zuviel und zu wenig, des vergiß in keim Werk") [1]), so hat er es im Verlauf einer Entwicklung, die ihn die Darstellungswürdigkeit des Häßlichen und Abseitigen auch theoretisch immer mehr anzuerkennen und die zentrale Daseinsbedingung der Schönheit anstatt im Mittelmaß in der „Vergleichlichkeit" zu erblicken gelehrt hatte [2]), auf „etliche ding" eingeschränkt: „Aber in solchen Dingen halt ich die vergleichlichen Ding für die schönsten. Wiewol die andern abgeschiednen Ding Verwunderung bringen, so sind sie doch nit alle lieblich. Deshalb ist ein Exempel zu nehmen bei den obgemeldten Anzeigungen, daß man mag sagen: Kein spitzig Haupt, auch kein flachs sei wolgestalt, aber ein rund Haupt ist hübsch geachtt, darum daß solchs ein Mittel zwischen den andern ist. Durch das ist darum nit beweist, daß ein jedlich Mittel zwischen allen Dingen das Best sei, allein nehm ich dies für in etlichen Dingen zu brauchen, als so man spricht: Das ist ein zu langs oder zu kurz Angesicht, desgleichen in Theilen: das ist ein zu lange, kurze, beulete oder grubete Stirn" [3]). Immerhin hat er also noch hier das Mittelmaß als ein Kriterium der Schönheit anerkannt, wie er denn auch für die Gebärde, insofern sie auf Schönheit Anspruch erheben wollte, die Vermeidung des Zuviel und des Zuwenig angeraten hat. „Dann sunderlich ist zu merken, daß ein jedlich ubernöt Ding steht ubel. Darum soll man diesen Dingen weder zu viel noch zu wenig thon, dann die Geberd würden zu grimm oder gar zu faul. Es wär dann Sach, daß einer mit Fleiß freche oder schläfrige Bild wollt machen" [4]).

Nach Kauffmann soll nun, auf daß das Prinzip der stetig variierenden und dadurch „rhythmischen" Gruppen- oder Reihenbildung zu seinem Rechte komme, der Terminus „Mittel" nicht nur den Sinn des *μέσον*, sondern auch — oder sogar vorzugsweise — den Sinn eines *τρίτον* besitzen; es wäre weniger ein aus zwei Extremen zu gewinnendes, als ein zwischen zwei Extreme einzufügendes Mittel, kein Mittel-Wert, sondern ein Mittel-Glied, und insofern ein „Element der Vergleichlichkeit", recht eigentlich ein „Tertium comparationis": „Die anfangs — solange sie in der Zweizahl waren — disparaten Unterschiede werden durch die mittlere Proportionale vergleichlich . . .. Im Interesse der Vergleichlichkeit der Unterschiede ruft darum Dürer seinen Nachfolgern zu, sie sollten auf ein ‚recht mittel' Bedacht nehmen, ‚die ding (und das bedeutet die Unterschiede) recht mitteln'. Mit dieser Forderung wollte er freilich nicht das sagen, was seine Ausleger herausgehört haben, man solle Extreme vermeiden — hat er selbst doch in seiner Kunst immer wieder sie aufgegriffen — und ein rechtes ‚Mittel aus ihnen suchen, sondern: vermittle sie recht, füge ein rechtes Mittel zwischen sie ein. ‚Mittel die ding recht, dann du hast allweg ein rechts mittel zwischen zu vil und zu wenig, das vergiß in keim werk' (L.-F., S. 306, 24—26). Der Künstler darf nicht vergessen, zwischen abweichenden Bildungen, deren er in seinem Werk sich

[1]) L. F. 306, 24. Daß dieser Satz nur auf das Mittelmaßpostulat im Sinne der antiken Ästhetik abzielen kann, wird sogleich zu erweisen sein.

[2]) Über das Verhältnis der beiden Begriffe vgl. S. 179.

[3]) L. F. 211, 13; vgl. dazu den entsprechenden Passus des Vorentwurfs, L. F. 370, 12, zitiert S. 173.

[4]) L. F. 234, 24. Der einschränkende Zusatz von „dann die Gebärd . . ." bis „ . . . wollt machen" zeigt, daß es nicht angeht, mit K. in diesem Passus eine Warnung vor naturunmöglichen Bewegungen zu erblicken, die „der Organismus nicht wirklich zu leisten vermöchte" (K. 143). Die naturunmöglichen Gebärden mißbilligt Dürer selbstverständlich auch, oder vielmehr er mißbilligt sie grundsätzlich (vgl. den unmittelbar vorangehenden Satz L. F. 234, 22 und L. F. 232, 1); aber in unserem Passus handelt es sich nicht um die Aufstellung einer conditio sine qua non der Gebärdendarstellung überhaupt, sondern um eine aus dem Mittelmaßpostulat entspringende Warnung vor dem nach der einen oder anderen Seite hin „Forcierten" (der Ausdruck „übernöt ding" wird von Camerarius durch „quibuscunque rebus vis affertur" wiedergegeben), das, im Gegensatz zum Unmöglichen, nicht grundsätzlich abgelehnt wird, aber nur da zulässig sein soll, wo man mit Fleiß „freche" (wir würden sagen: wilde oder kühne) oder „schläfrige", „grimme" oder „faule" Gebärden darstellen will. Hätte Kauffmann die Stelle in ihrer endgültigen Fassung und vollständig zitiert (er gibt nur die Fassung des Vorentwurfs L. F. 377, 21, die er, mitten im Satze abbrechend, auf Folgendes reduziert: „Item das merk sunderlich, ein idlich übernöt ding steht nit wol. Dorum thu keinem ding zu vil, auch nit zu wenig. Dann der mangel verderbt"), so würde jeder Leser von selbst stutzig geworden sein, da grimme, faule, schläfrige und freche Bewegungen durchaus nichts „Naturunmögliches" darstellen; sagt Dürer doch ausdrücklich: „zum Ernst muß man ein grimme Stellung brauchen" (L. F. 232, 34).

bedient, ein Mittel einzufügen; ist es das rechte, der Ordnung gemäße, so verbindet es die Extreme. Sind aber etwa zwei Unterschiede so kraß, daß die Gefahr besteht, sie möchten „abgeschieden" wirken, so wird man zwischen solchen übermäßigen Differenzen mehr als einen Mittelwert gebrauchen, um die Übergänge und Zusammenhänge herzustellen"[1]).

Den Beweis für diese Auslegung, die einen bisher auf die ästhetische Struktur der Einzelobjekte bezogenen Begriff zum Träger eines Kompositionsprinzips macht, bleibt Kauffmann allerdings ebenso schuldig, wie die Begründung des Dekrets, daß der in dem von ihm zitierten Dürersatz begegnende Ausdruck „Ding" die Unterschiede, und nicht einfach die darzustellenden Gegenstände oder deren künstlerische Abbilder, bedeute; denn damit, daß in den geometrischen Darlegungen der „Unterweisung der Messung" ein Ausdruck wie „Mittellinie zwischen zweien fürgegebnen Linien" die „mittlere Proportionale" bezeichnet (das einfache „Mittel" heißt auch in der „Unterweisung" in der Regel nichts anderes als „Mitte"!)[2]), ist doch wahrhaftig nicht „bewiesen", daß in den kunsttheoretischen Erörterungen für den Terminus „Mittel" oder gar „recht Mittel" ein gleiches gelte. Selbst der Satz L. F. 306, 24, der das einzige Belegstück der neuen Auslegung darstellt (denn bei dem oben zitierten Passus über die Kopfformen kann es ja gar nicht zweifelhaft sein, daß Dürer unter dem „Mittel" das *μέσον* oder, wie er es selbst im Vorentwurf ausdrückt, das „Mittel van den andern"[3]) meint) — selbst dieser Satz zeugt, näher betrachtet, nicht für, sondern gegen die Kauffmannsche Deutung. „Mittel die Ding recht, dann du hast allweg ein rechts Mittel zwischen zu viel und zu wenig, des vergiß in keim Werk!"; wenn uns nichts anderes überliefert wäre, könnte man freilich schwanken, ob Dürer nicht wirklich, wie Kaufmann will, dem Künstler habe zurufen wollen: „vermittle, wenn du in einem Bilde verschiedene Vertreter einer Gattung zusammenbringen willst, die Gegensätze recht, vergiß nicht, ein rechtes Mittel zwischen sie einzufügen!", anstatt daß er der bisherigen Auffassung zufolge nur sagen wollte: „wahre, wenn du ein (wohlgefälliges) Einzelwesen zur Darstellung bringen willst, das Mittelmaß, vergiß nicht, eine zwischen Zuviel und Zuwenig die rechte Mitte haltende, gewissermaßen temperierte Form zu finden!" Allein der Passus besitzt glücklicherweise eine gleichzeitige Parallelstelle, die — von Kauffmann übersehen[4]) oder jedenfalls nicht ausgewertet — folgendermaßen lautet: „Zwischen zu viel und zu wenig ist ein recht Mittel, des fleiß dich zu treffen in all dein Werken" (L. F. 300, 32); und uns scheint, daß diese zweite Fassung eindeutig ist. „Des vergiß nicht" — das könnte schließlich auch von einem richtig einzufügenden Mittel-Glied gesagt sein; „Des fleiß dich zu treffen" — das kann schlechterdings auf nichts anderes, als auf ein richtig zu treffendes Mittel-Maß zielen. Und ziehen wir vollends den wesentlich ausführlicheren Passus eines wohl in den zwanziger Jahren entstandenen Vorentwurfs zu dem „ästhetischen Exkurs" des dritten Buches heran, so dürfte wohl der letzte Zweifel daran, daß „Mittel" für Dürer Mittelmaß war und nichts anderes, und daß er das richtige „Treffen" dieses *μέσον* als eine Vorbedingung des „Schönen" betrachtete, behoben sein: „Item so du würst sagen, die Maß, die ich beschrieben hab, seien fehl, und die Schöne sei nit dorin begriffen, so nimm das zu Sinn, daß sie nit weit dovan kann sein, und daß sie bei dieser Maß erfunden mag werden. Dann ich hab hiervor gesetzt etlich Läng, Dicken und Breiten der Glieder, und so ich fehl, muß das geschehen in den dreien Maßen: entweder in der Läng, Dicken oder Breiten. Fehl ich dann in der Läng, so muß das der Fehl sein: entweder die

[1]) K., S. 130.

[2]) Vgl. z. B. die Anweisung zur Konstruktion des Buchstabens C: „aber hie wil ich das under (sc. die untere Kurve des Buchstabens) im Mittel zwischen gh und bd abschneyden." (Abdruck dieser Stelle bei G. Dehio, Repertorium IV, 1881, S. 274).

[3]) L. F. 370, 12; ausführlich zitiert unten S. 173.

[4]) Kauffmann bringt z. B. auch eine der bekanntesten Dürerstellen — die von der Gott-Vergleichbarkeit des Künstlers, der „inwendig voller Figur" ist — als „in Lange Fuhses Ausgabe nicht mit aufgenommen" zum Abdruck (S. 104 Anm.), obgleich sie dortselbst, samt ihrer Parallelstelle L. F. 297, 30, auf S. 295, 11 zu finden gewesen wäre; auch sonst hat er eine eigentümliche Vorliebe dafür, Dürerstellen nicht aus den allgemein zugänglichen Druckwerken, sondern aus den Londoner Manuskripten zu zitieren, z. B.; S. 128 Anm.: „nachfolget wil ich . . ." (= Proportionslehre fol. R V r); ebendort: „dise negste for ferkerte Angesicht . . ." (= Proportionslehre fol. P V r); S. 148 Anm.: „Das gut ist mit Mühe zu erfinden . . ." (= L. F. 348, 3, sogar mit richtigerer Lesung: „ste[h]" statt „sei").

Glieder hab ich zu kurz oder lang gemacht. Oder ich fehl in der Dicke: eintweders zu dick oder zu dünn. Oder ich fehl in der Breiten: entweders zu breit oder zu schmal. Nun steht das in deiner freien Willkür Kunst und Wissen: so ich ein Ding zu lang oder zu kurz, dick oder dünn, zu breit oder zu schmal hab gemacht, daß du alsdann die recht Mittelmaß machst und das Schon treffst, das würd Gott ein Lob und dir ein groß Ehr und deinem Nächsten großer Nutz sein, so du die recht bewiesen Schonheit also an den Tag bringst"[1]). — Gewiß hat Dürer der Künstler die Tonskala der Graphik, zumal des Kupferstichs, den älteren Erzeugnissen gegenüber durch mannigfache Mitteltöne bereichert (wenn es auch eine sehr merkwürdige Auffassung ist, daß man vor ihm „fast nur die Extreme Schwarz und Weiß zu drucken gewußt" habe und sie „unvermittelt neben einander setzte")[2]); gewiß hat er in seinen Figurengruppen häufig die disparatesten Typen mit weniger outrierten vermischt und bei der Darstellung gestaltenreicher Bewegungsvorgänge die „grimmen" und „faulen" Gebärden durch „mittlere Grade der Bewegungsintensität" verbunden[3]) — aber bei Dürer dem Theoretiker findet sich keinerlei Hinweis darauf, daß er derartige Zwischenstufen (nämlich insofern sie relativ auf die Endglieder einer Reihe oder Gruppe Zwischenstufen, und nicht relativ auf die extremsten Fälle ihrer Gattung Mittelstufen sind) als „Mittel" bezeichnet oder überhaupt ausdrücklich von ihnen gesprochen hätte.

Mit dieser altmodischen Auffassung des Mittelmaßprinzips ist nun aber durchaus nicht gesagt, daß Dürer die außerhalb des *μέσον* liegenden Bildungen etwa als undarstellbar erklärt hätte (daher denn auch die Feststellung, daß Dürer „in seiner Kunst immer wieder die Extreme aufgegriffen habe", selbst dann keinen Einwand gegen sie darstellen würde, wenn man an der sehr häufig unzutreffenden Voraussetzung festhielte, daß die Werke eines theoretisierenden Künstlers mit seiner Lehre stets übereinstimmen müßten); im Gegenteil, wir selbst haben es stets als einen wesentlichen Zug der Dürerischen Kunsttheorie bezeichnet, daß sie grundsätzlich alle Naturbildungen als darstellungswürdig erklärte[4]), ja selbst dem an und für sich schon bescheidenen Versprechen, zur Vermeidung der „groben Ungestalt" beizutragen, den einschränkenden Satz folgen ließ: „es wär dann Sach, daß einer mit sunderm Fleiß ungestalt Ding wollt machen"[5]). Wohl aber hat Dürer die Vermeidung der „Extreme" da für notwendig erachtet, wo es dem Künstler darauf ankam, „das Schon zu treffen"[6]); und diese Auffassung scheint uns — trotz Kauffmanns gerade hier besonders scharfem Widerspruch — auch durch die Dürerische Physiognomik bestätigt zu werden, wie sie im dritten Buch der Proportionslehre zum Vortrag kommt.

Diese Physiognomik ist, dem Charakter des ganzen Buches entsprechend, eine Anweisung zur Variation des menschlichen Hauptes, dessen in den ersten beiden Büchern behandelte „Normalform" (doch weichen schon hier die Typen leicht voneinander ab) in ebenso mannigfacher Weise abgewandelt sind, wie die in den gleichen Büchern „beschriebenen" Ganzfiguren. Fürs erste wird der „Kubus", in den der Kopf eingezeichnet ist — „normalerweise" ein Quader, dessen Seitenfläche ein Quadrat und dessen Grund- und Vorderfläche je ein Rechteck mit dem Seitenverhältnis 4 : 5 bildet —, unter Be-

[1]) L. F. 241, 1; für den Gebrauch des Wortes „treffen" vgl. etwa noch L. F. 262, 6 oder 349, 10.

[2]) K., S. 133. In Wahrheit ist ja gerade der früheste Kupferstich durch eine besonders zart nuancierende, die Gegensätze zwischen Hell und Dunkel fast ausgleichende Tonalität gekennzeichnet, und man könnte eher sagen, daß die Leistung eines Künstlers wie Schongauer darin bestanden habe, dem zarten graulichen Gesamtton die „Extreme Schwarz und Weiß" hinzuzufügen, als daß man behaupten dürfte, daß erst Dürer zwischen diese Extreme die Mitteltöne eingesetzt habe. Gleichwohl bleibt es natürlich richtig, daß Dürer die Tonskala der Graphik noch weiter bereichert, und namentlich, daß er sie systematisiert hat.

[3]) K., S. 130ff.

[4]) K., S. 130 und 121 Anm., stellt es so dar, als hätten wir behauptet, daß Dürer die Extreme überhaupt (und nicht nur da, wo es dem Künstler auf die Gestaltung des gegenständlich Schönen ankam) vermieden sehen wollte; vgl. demgegenüber P., S. 160ff. und die folgende Anm.

[5]) L. F., S. 222, 12; man könnte allenfalls auf den Gedanken kommen, daß Dürer hier ironisch spreche; allein die Fassung der Parallelstelle (L. F. 359, 19) zeigt deutlich, daß er mit der Absicht, auch die „Ungestalt" darzustellen, durchaus ernsthaft gerechnet hat. Auch sind derartige Einschränkungen auch sonst in Dürers Äußerungen häufig, vgl. S. 171 und S. 165.

[6]) Vgl. den soeben zitierten Passus.

wahrung seines Volumens erhöht und zusammengedrückt, dann in einem nach unten, oben oder hinten sich verbreiternden Pyramidenstumpf verwandelt, endlich rhombisch verzogen, wobei aber die innere Einteilung der Seiten überall der ursprünglichen noch proportional bleibt[1]). Dann aber werden durch Verschiebung, Brechung, Krümmung und Schräglegung der inneren Teilungslinien, besonders der zwei Hauptlinien, die das Verhältnis zwischen Stirn, Nasenpartie und Untergesicht regeln, auch die Relationen der einzelnen Maße verändert, so daß, wie Dürer sich ausdrückt, eine „ungleiche Einteilung" entsteht[2]), bis schließlich, indem zu dieser maßstäblichen Veränderung noch eine Variation der an und für sich durch die Proportionslinien nicht unmittelbar erfaßten, wenn auch durch deren Verrückung, Brechung usw. bis zu einem gewissen Grade prästabilierten Einzelformen (wie Augen, Nase, Lippen und Ohren) hinzutritt, jene karikaturhaften Bildungen entstehen, die auf den Blättern Q I r ff. zusammengestellt sind. Alle diese Veränderungen werden an Gegensatzpaaren demonstriert, indem der Verbreiterung der Gesichtsform ihre Verschmälerung, der Überhöhung der Stirn die Überhöhung des Untergesichts, der Einbiegung die Ausbiegung, der riesigen Habichtsnase die kleine Knopfnase, dem winzigen, „eingebißnen" Mund die aufgeworfenen Negerlippen gegenübertreten, wie auch der Text sich stets in der Form von Alternativen bewegt[3]). Daß diese, die „Normalbildung" jeweils nach zwei entgegengesetzten Seiten hin abwandelnde Physiognomik die Absicht verfolgt, den Leser in systematischer Weise über die unendliche Verschiedenheit der Kopf- und Gesichtsformen unterrichten, und zu deren Erzeugung bzw. naturtreuer Nachahmung anzuleiten, ist nie in Abrede gestellt worden[4]) — wenn wir auch ohne Zögern zugeben, daß wir, in dem Bestreben, einen zweifellos bestehenden Unterschied zwischen der Dürerischen und Lionardesken Physiognomik recht scharf herauszuarbeiten, dieses Motiv zu sehr zugunsten eines zweiten in den Hintergrund gedrängt haben: „Da Dürer," so sagten wir, „in der Gesichtsbildung den Satz, daß das Mittlere das Beste sei, anerkannte, so setzt er in seinen Aufstellungen . . . die Extreme der Natur . . . deswegen fest, damit durch die Vermeidung dieser abgeschiedenen Dinge die Lieblichkeit erreicht werden könne: die Angabe des zitierten Textes und die diesem gemäß entweder kolbet oder überhanget, entweder eng oder zirkelsweit gebildete Form der auf Dürers Tafeln vereinigten Profilköpfe dienen im wesentlichen als Gegenbeispiele der Schönheit. . . . Dürer lehrt, wie die Gesichtsformen gebildet sein können, damit man sie so darzustellen wisse, wie sie sein sollen"[5]).

Es war, wie gesagt, ein Fehler, daß wir in diesen Sätzen die Absicht, „Gegenbeispiele der Schönheit" aufzustellen, der Absicht, die unendliche Verschiedenheit möglicher, d. h. immer noch „menszlicher" „Varietates" aufzuzeigen und gleichsam konstruierbar zu machen, übergeordnet haben; allein ein schwererer Fehler scheint es uns zu sein, jene erste Absicht völlig hinwegzuleugnen[6]). Daß Dürer die von den mittleren Bildungen (den „mitteln van den" andern!) abweichenden Formen ausdrücklich als „nit lieblich" bezeichnet, haben wir bereits gesehen, und es ist ganz in seinem Sinne gewesen, wenn Camerarius in seiner Übersetzung den Satz „desgleichen in Teilen" durch „ita de partibus multa est deformitatis discrimina colligere" wiedergegeben hat"[7]). Daß aber in den verkehrten Köpfen des dritten Buches, zum mindesten in denen, deren Einteilung Dürer selbst als eine „ungleiche" bezeichnet,

[1]) Erreicht wurde das natürlich dadurch, daß jede Seite des gegebenen Kubus, genau so wie es mit der Fuß-Kopfstrecke unserer Londoner Verwandlungsfiguren geschehen war, durch den „Verkehrer" oder „Wähler" auf die entsprechende Seite des neuen hinüberprojiziert wird. Nur insofern, als in einem hinsichtlich der absoluten Maße veränderten Kopf die Maßrelationen konstant bleiben, indem „al ding durch den ferkerer oder weler aws dem erst beschribnen Haupt vergleichlich wieder eingeteilt werden" (Proportionslehre fol. P V r), gebraucht Dürer in bezug auf diese Kopfvariationen den Ausdruck „vergleichlich". Diejenigen Köpfe dagegen, bei denen durch „Verrücken" der Teilungslinien die Maßrelationen sich verschieben, bei denen also, um den bereits zitierten Ausdruck zu gebrauchen, eine „vnderschidlich Verenderung" stattgefunden hat, werden von ihm, entgegen der Behauptung Kauffmanns (S. 112 Anm.), an keiner Stelle als „vergleichlich" bezeichnet, vielmehr wird ihre Proportion ausdrücklich als „ungleiche Einteilung" charakterisiert.

[2]) L. F. 213, 14; ausführliches Zitat sogleich im Text.

[3]) Vgl. z. B. L. F. 211, 26 und 212, 6.

[4]) Vgl. P., S. 73, 74, 76 unten. [5]) P., S. 76.

[6]) K., S. 111/112. [7]) Ausführliches Zitat S. 174.

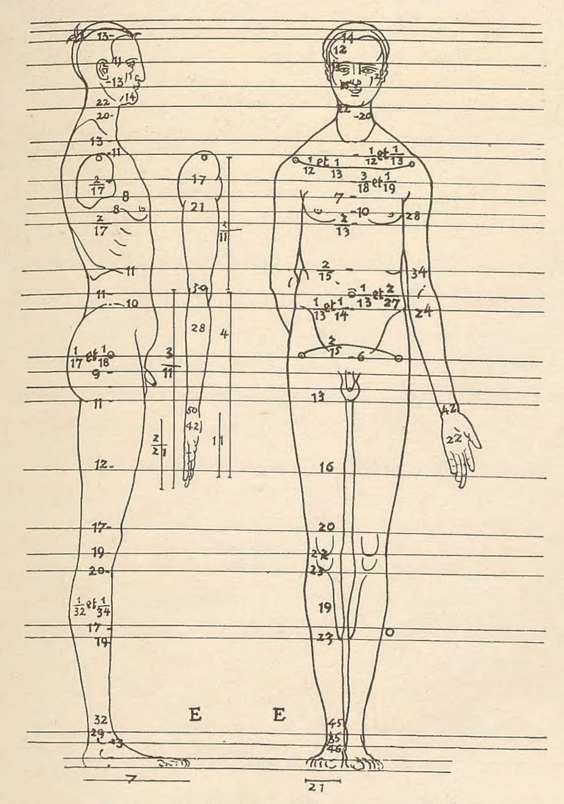


Abb. 1. Der zehnköpfige Mann aus dem ersten Buch der gedruckten Proportionslehre.

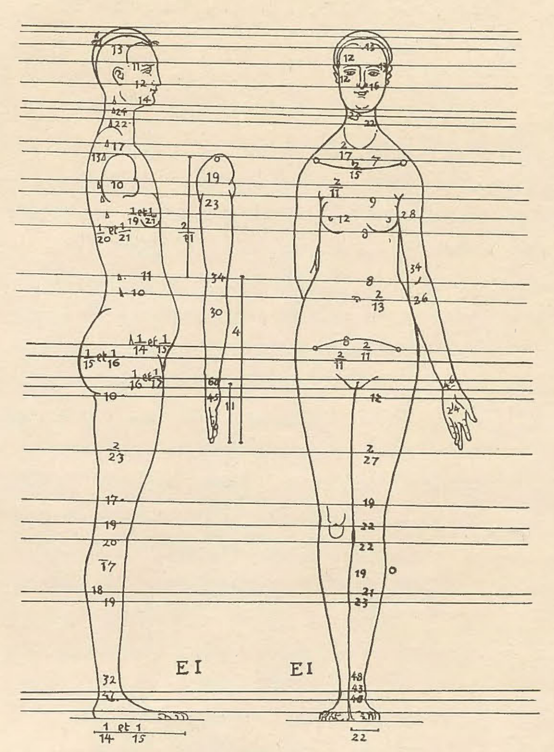


Abb. 3. Die zehnköpfige Frau aus dem ersten Buch der gedruckten Proportionslehre.

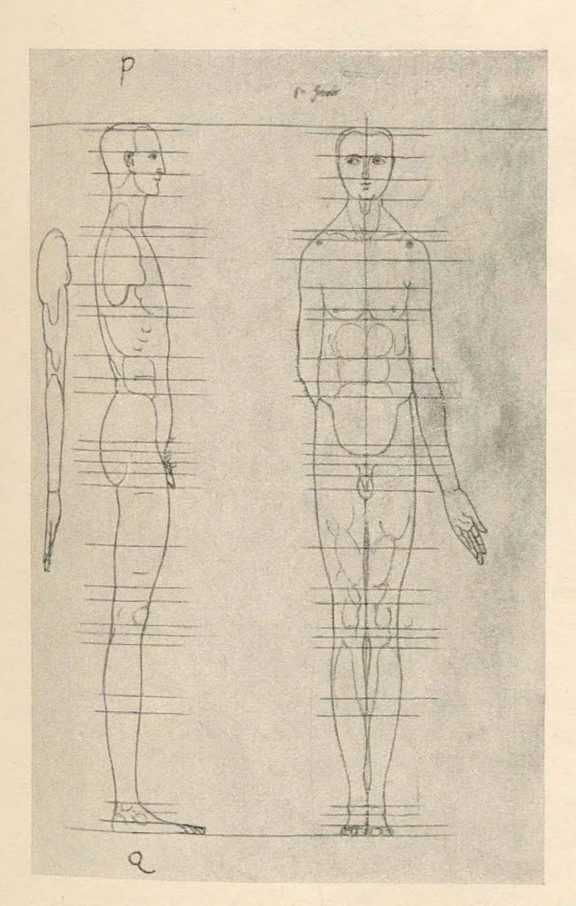


Abb. 2. Zehnköpfiger Mann, entstanden durch wiederholte Variation des siebenköpfigen (Londoner Ms., aus einem Entwurf für das dritte Buch der Proportionslehre).

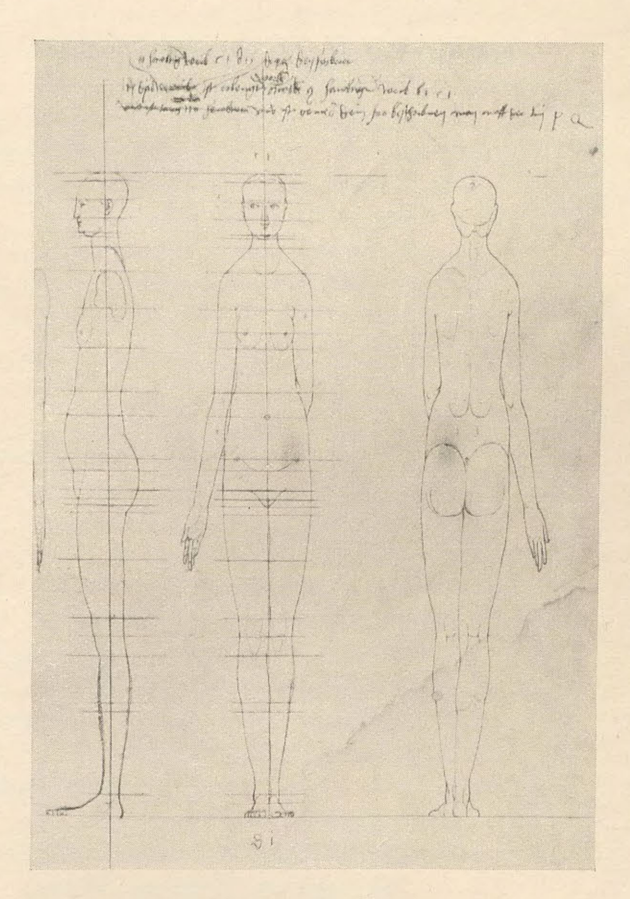
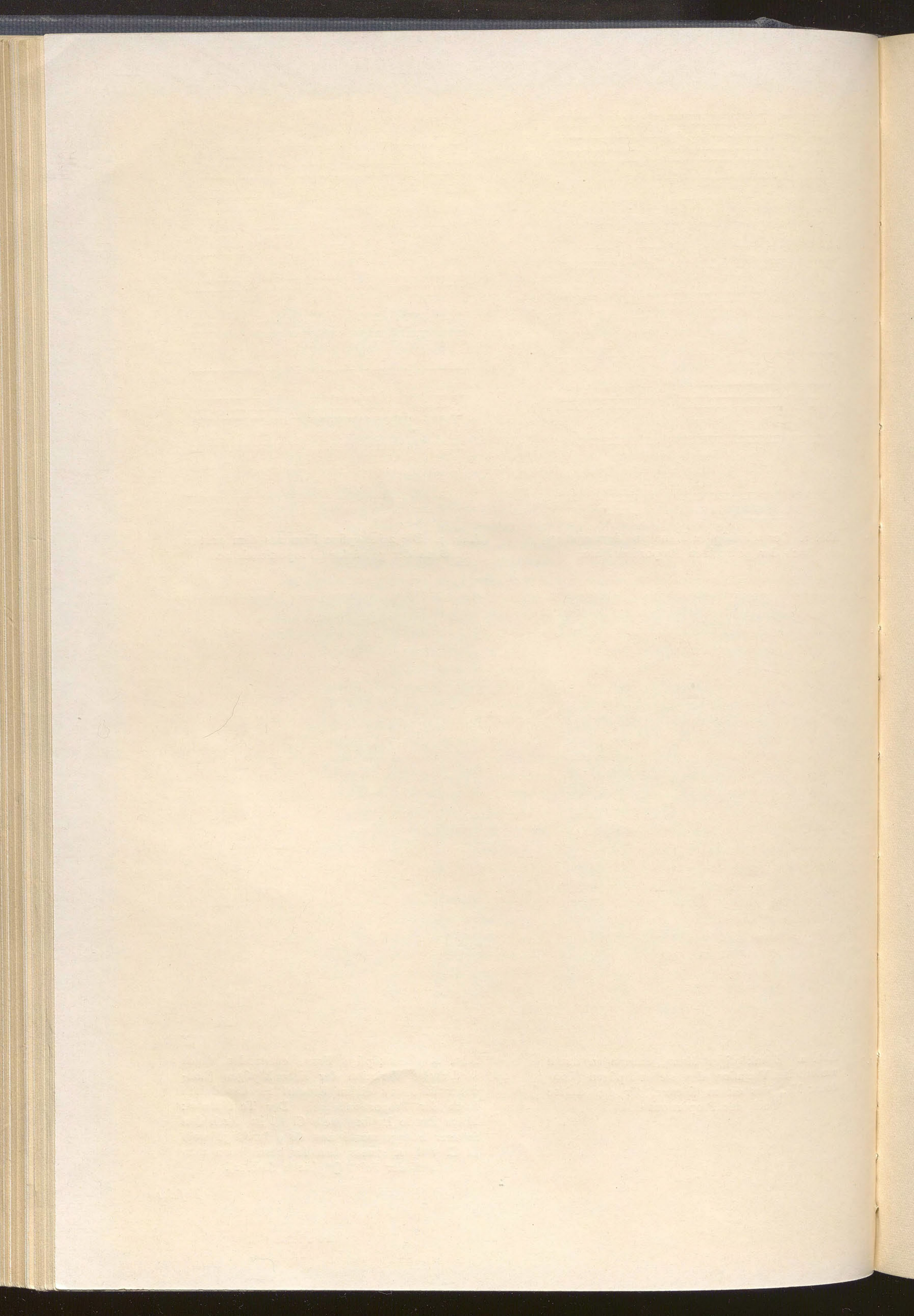


Abb. 4. Zehnköpfige Frau, entstanden durch wiederholte Variation der siebenköpfigen (Londoner Ms., aus einem Entwurf für das dritte Buch der Proportionslehre). Der Text lautet: „Item das lo hawbtig weib Cl Dl ist durch den ferkerer erlengt wordē aws dē 9 hawbtigñ weib Bl Cl vnd ist gemes dem for beschribnen man awff der lini P Q“ (siehe Abb. 2).



mit grundsätzlicher Auslassung der „Mittelgrade“[1]) die entweder spitzige oder flache Kopfform, die entweder „überhangeten“ oder „murreten“ Nasen, d. h. also die in Dürers Sinn unschönen Bildungen vorgeführt werden, ist nicht zu bestreiten. Vor allem aber hat sich Dürer am Schluß des ganzen physiognomischen Abschnitts noch einmal über die kunstpädagogischen Ziele desselben sehr unzweideutig ausgelassen: „Aber solche obbeschriebne Meinung dient als mehr zu Unterschied, dann zu Gestalt der Hübsche, doch muß man solche und dergleichen Ding wissen, also daß man aus viel Erfahrungen mancherlei lerne. Dann niemand würd wol wissen, was ein gut Gestalt gibt, er wiß dann vor, was Ungestalt geb“[2]). Und: „Durch solche ungleiche Eintheilung werden büglete krumme Angesicht und andrer Seltsamkeit als mit engen oder mit weiten Mäulern, krumm, dick, groß oder klein Lebsen, oder ungleich breit oder schmal Kinnbacken, spitzig oder stumpf, ganz oder gespalten.... Und das ist ein sunderliche Wahrheit, wer da versteht und erkennt, welchs häßlich und ungeschickt macht, der kann dabei abnehmen, daß er dasselb meiden soll. Und je mehr der Ungestalt hinweggethan wirdet, je mehr das Lieblich Hübsch dabeleibt“[3]).

Wie angesichts solcher Zeugnisse behauptet werden kann, daß die Interpretation jener physiognomischen Gegensatzpaare im Sinne von Gegenbeispielen der Schönheit durch keine Äußerung des Meisters belegbar sei[4]), ist schwer zu verstehen. Daß ihre Bedeutung sich in dieser sozusagen negativen Leistung erschöpfe, ist niemals behauptet worden; aber daß Dürer selbst keinen geringen Wert darauf gelegt hat, geht schon daraus hervor, daß er die für diese Auffassung entscheidenden Sätze erst bei der letzten Redaktion (als hätte er eine Mißdeutung seiner Absicht im Sinne des Nur-Naturalismus in letzter Stunde abwehren wollen) dem Texte eingefügt hat. In einem um 1523 — d. h. zu einer Zeit, als Dürer auch sonst dazu neigte, die Schönheit gegenüber den „Unterschieden“, und überhaupt das Normative gegenüber dem Individuellen etwas in den Hintergrund zu drängen[5]) — entstandenen Vorentwurf wird der päda-

[1]) Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Dürers früheren physiognomischen Versuche — Lippmann Nr. 34, 185, 378 und eine nur in der Wiedergabe bei Denon erhaltene Zeichnung — eine so schroffe Gegenüberstellung der reziproken Gegensätze noch fernliegt: ein sichtbarlich dargestelltes Normalprofil wird mehr im Sinn fortschreitender Variation abgewandelt, als daß, wie es in der Proportionslehre der Fall ist, ein nur vorgestelltes Idealprofil durch zwei äußerste Gegensätze gewissermaßen eingekreist würde.

[2]) L. F. 212, 28. Bei Camerarius: „Non autem ignorandum has varietates magis servire discriminibus quam venustati formae. Quas plurimas designare usus causa admodum profuerit. Neque adeo venusta forma per se, & absque comparatione ad invenustam cognosci queat. Qui igitur sciet quid deceat, idem & quid deforme sit sciat necesse est“; wobei besonders anzumerken ist, daß Camerarius die hier in Rede stehenden „discrimina“ kurz zuvor durch den bereits erwähnten Zusatz „deformitatis“ als unschöne gekennzeichnet hatte.

[3]) L. F. 213, 14. Es darf angemerkt werden, daß Camerarius den Satz: „Und das ist ein sunderlich Wahrheit . . .“ folgendermaßen übersetzt hat: „Hoc vero certo nihil est certius, intelligentes deformitatis et turpitudinis facile perspicere, quid sibi in opere ad venustatem instituto vitandum sit.“ Er hat also, durchaus in Dürers Sinne, das „in opere ad venustatem instituto“ eingefügt, um damit anzudeuten, daß dieses Vermeidungsgebot nur da, wo es auf Schönheit abgesehen ist, Geltung besitze.

[4]) K., S. 112 Anm.

[5]) Der Protest gegen diejenigen, die eine „neu erdichtte Maß“ machen wollen, „der die Menschen kein Teil gehabt haben“ (L. F. 351, 14ff., nach Lange die klassische Stelle für die naturalistische Kunstauffassung Dürers), ist in einer so vehementen Form in das gedruckte Werk nicht aufgenommen worden, und die berühmte „seltsame Red“, in der Dürer die Unabhängigkeit eines gottbegnadeten Künstlertums von allen konventionellen und scheinbar allgemeingiltigen Wertmaßstäben (edle Form des darzustellenden Gegenstandes, Größe des Werks, Sorgfalt und Feinheit der Durchführung) zu begründen versucht, wird im Vorentwurf (L. F. 349, 9ff.) mit einer Schärfe formuliert (vgl. z. B. den Satz: „Dorum gib ichs eim Idlichen zu treffen, ob er hübsch oder häßlich Ding wöll machen“), der gegenüber die definitive Fassung (L. F. 220, 31ff.) in gewisser Beziehung ein leises Einlenken bedeutet.

Diese „seltsame Red“ ist neuerdings durch H. Beenken (Festschrift, H. Wölfflin zum 21. Juni 1924 gewidmet, S. 83ff.) einer ausführlichen und scharfsinnigen Betrachtung unterzogen wurde. Wir stimmen

gogische Wert der Lehre von den Gesichtsvariationen noch ganz im Sinne Lionardos[1]) in der Erziehung zum Treffen einer bestimmten, individuellen Physiognomie erblickt[2]) — der Schönheit wird mit keinem Wort gedacht. In einer zweiten, der definitiven schon näherstehenden Fassung wird dann

---

Beenken in der Ablehnung der seinerzeit von uns gebrauchten Ausdrücke „Subjektivismus" und „Romantik" völlig bei, da diese zweifellos den Dürerischen Gedanken allzu modern nuancieren — wenn es uns freilich auch schon damals fernlag, in Dürers Äußerungen etwas wie eine Bejahung der „schönen Seele" erblicken zu wollen —, und geben ohne weiteres zu, daß Dürer, wie jeder Renaissancetheoretiker, das künstlerische Vermögen durchaus als eine „Fähigkeit zu objektiven Verwirklichungen", und nicht etwa als ein bloßes Vermögen der Einbildungskraft oder gar als seelische „Reizsamkeit" verstanden wissen wollte. Nur scheint uns Beenken (mit dem wir auch in der Grundauffassung Dürers als eines Problematikers, in dessen Denken viele und teilweise gegensätzliche Motive sich durchdringen, übereinstimmen), insofern nach der anderen Seite hin zu weit gegangen zu sein, als er behauptet, daß nach Dürers Ansicht die künstlerische Genialität „gar nicht im Besonderen der Individualität als solcher verwurzelt" sei, und daß der Begriff der Originalität der ganzen Epoche fremd gewesen wäre. Denn wenn Dürer sagt, daß „der Eine" in seinem kleinen, rasch gefertigten, und grobe und bäurische Dinge darstellenden Skizzenblatt Größeres leisten könne als „der Andere" in einem großen, fleißigen und objektiv schönere Dinge darstellenden Werk, und noch hinzusetzt: „dann Gott giebt oft Einem zu lernen und Verstand, etwas Guts zu machen, desgleichen ihm zu seinen Zeiten Keiner gleich erfunden wirdet und etwan lang Keiner vor ihm gewest und nach ihm nit bald einer kummt", so liegt darin doch zweifellos eine sehr starke Anerkennung des Individuellen, nicht obgleich, sondern gerade weil diese individuelle Fähigkeit ihrerseits einer göttlichen Begnadung verdankt wird (wie es denn auch bezeichnend ist, daß Camerarius in seiner Übersetzung dieses Passus zweimal das Wort „ingenium" gebraucht); und wenn er immer wieder betont, daß der Künstler „alle Tag viel neuer Gestalt der Menschen und andrer Creaturen auszugießen und zu machen" habe, „das man vor nit gesehen, noch ein Ander gedacht hätt" (L. F. 218, 19), so darf man das als eine Betonung der Originalität ansprechen, wie sie kaum stärker gedacht werden kann. Es ist auch kein Zufall, wenn die erste Fassung dieser Stelle (L. F. 295, 11 und 297, 30) jenes unerschöpfliche und insofern der göttlichen Allmacht vergleichbare Vermögen zur Gestaltung des immer Neuen mit der platonischen Ideenlehre in Verbindung bringt; denn gerade diese war es, an der auch in Italien, und zwar bezeichnenderweise wesentlich später, ein neues und grundsätzlich unmittelalterliches Bewußtsein von der Originalität und „divinità" der schöpferischen Künstlerpersönlichkeit erstarkt ist (vgl. Panofsky, Idea, 1924, S. 37f. und 68ff.); und jedenfalls bleibt das bestehen, daß Dürer an der zur Diskussion stehenden Stelle — und auch hierin wird er erst wieder von Denkern wie Giordano Bruno erreicht, wenn auch nicht überboten — die Wertbeurteilung des Kunstwerkes von allen bisher als allgemeinverbindlich betrachteten Wertmaßstäben loszulösen versucht hat, wobei er sich durch seine Gleichstellung des „Bäurischen" und des „Adligen", ja des „Schönen" und „Häßlichen" ebensosehr gegen die gegenständliche Ästhetik der italienischen Renaissance zu wenden hatte, als er auf der anderen Seite durch das (später eingeschobene) Beispiel des Skizzenblattes und des kleinen Holzschnitts, die dem fleißig ausgeführten großen Werk überlegen sein können, die nordisch-mittelalterliche Überschätzung der handwerklichen Sorgfalt — man denke etwa an den Briefwechsel mit Jakob Heller — abzuwehren hatte. In diesem Sinn ist auch der Satz zu verstehen, daß ein in den Proportionen wohl gelungenes Werk untadelhaft sei, „ob es auch ganz schlecht gemacht ist" (L. F. 208, 31); denn „schlecht" bedeutet bei Dürer nicht, wie Beenken annahm, „malus", (das heißt bei Dürer „bös", und ein Werk mit rechtem Maß kann eben niemals „bös" sein), sondern „simplex", d. h. schlicht, ohne besonderes technisches Raffinement ausgeführt (vgl. etwa L. F. 194, 2: der Würfel als das „schlechtest corpus"; L. F. 220, 29 u. ö.: „schlechte" und „krumme" Leiber, Arme und Beine; L. F. 214, 8: „krauses oder schlechtes Haar").

[1]) Trattato della Pittura, ed. H. Ludwig, 1881, Nr. 288, 289, 290; Zitat von Nr. 289 bei P., S. 74.

[2]) L. F. 245, 6—12: „Und wer diese obbeschriebne Ding versteht, der sicht van Stund an in einem idlichen Ding, wie die Verkehrung geschickt sei, wie er Eins Gestalt soll abmachen, es sei im Gemäl oder in erhabnen Dingen. Welcher aber Einen geleich soll abmachen und versteh dieser Ding nit, so ist es ihm nit müglich aus Gewißheit, daß er ihn geleich mach, es geräth ihm dann ungefähr."

der Passus von der ästhetischen Überlegenheit der „vergleichlichen" und „mittelmäßigen" Dinge gegenüber den „abgeschiedenen" eingefügt[1]), und erst im Druck begegnet der zuletzt zitierte Hinweis auf die heuristische Bedeutung des Häßlichen für die Erkenntnis des Schönen[2]), für das eine positive und ein für allemal gültige Formel zu finden, Dürer ja längst nicht mehr hoffen konnte, das er aber gleichwohl — und eben dieses ist der Sinn jener Einschübe letzter Hand — dem Künstler als eine „ewige Aufgabe" (wenn auch durchaus nicht als die einzige Aufgabe) vor Augen zu stellen sich verpflichtet fühlte.

Nun hat Kauffmann das Zeugnis der im vorigen zitierten Äußerungen teilweise dadurch zu entkräften versucht — teilweise, denn sie werden nicht alle von diesem Einwand betroffen —, daß er neben dem Terminus „Mittel", mit dem wir uns bisher zu beschäftigen hatten, noch zwei andere Grundbegriffe Dürers in einem von der üblichen Deutung abweichenden Sinn interpretiert; in erster Linie den Begriff der „Ungestalt". Er bezeichne ein Gebilde, „an dem überhaupt kein Merkmal einer Gattung kenntlich wird", d. h. er bedeute dasselbe wie „etwas unmöglichs oder untreglichs"; „denn Ungestalten kommen durch ‚Mangel' oder durch ‚Überfluß' zustande. Ungestalt ist also das, was in der Natur nicht vorkommt, unmöglich ist, keine Gestalt hat, schließt aber keine Bewertung im Sinn von Schön oder Häßlich ein. Ihr Gegensatz ist nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit. Ungestalten sind naturwidrig und darum verweist sie Dürer unter die Traumbilder und die der Naturgesetzlichkeit enthobenen phantastischen Erfindungen (Hieronymus Bosch)" [3]).

Wir erlauben uns, demgegenüber zunächst eine kleine Auswahl von Stellen anzuführen, in denen der Begriff „Ungestalt" allerdings als Gegensatzbegriff zu „Schön" verwendet wird. Schon in den bereits zitierten Sätzen: L. F. 212, 28 („Aber solche obbeschribne Meinung" ...) und 213, 22 („Und das ist ein sunderliche Wahrheit") steht „Ungestalt" als Gegensatz zu „gut Gestalt" und „lieblich Hübsch"; allein die Zeugnisse lassen sich häufen: L. F. 222, 7 (ähnlich L. F. 359, 16): „In solichem Irrthum, den wir jetz zumal bei uns haben, weiß ich nit statthaft zu beschreiben endlich, was Maß sich zu der rechten Hübsche nachnen möcht. Aber gern wollt ich helfen, so viel ich künnt, daß die grobe Ungestalt unsers Werks abgeschnitten und vermieden blieb '; L. F. 247, 18: „Item in der Ungleichheit der Menschen ist Schan und Ungestalt"; L. F. 290, 15 (ähnlich L. F. 300, 5 und 303, 9): „Item dir würd not than, daß du viel Menschen abmalst und das Allerschonest aus ihnen allen nehmest und vermeßt und das in ein Bild bringest. Wir müssen große Acht haben, daß sich die Ungestalt nit stetigs van ihr selbs in unser Werk flecht", endlich, besonders schlagend, L. F. 227, 31: „Darum müssen wir gar mit großer Acht wahrnehmen und fürkummen, daß sich die Ungestalt und Unschicklichkeit nit in unser Werk flecht. Deshalb soll wir die unnützen Ding in Bildern zu machen, was anderst hübsch soll sein, vermeiden". Hier sagt die Einschränkung: „was anderst hübsch soll sein" mit größter Deutlichkeit, daß die Vermeidung der „Ungestalt" nur von denjenigen Darstellungen gefordert wird, „quas esse pulchras esse voluerit artifex" (wie Camerarius es übersetzt hat), daß also ihr Begriff durchaus eine „Bewertung im Sinn von Schön und Häßlich" darstellen kann, ja sogar in erster Linie dargestellt hat[4]).

[1]) L. F. 370, 12; Zitat S. 173.

[2]) Diese Tendenz zu einer Ermittlung des Positiven durch Ausschluß des leichter erkennbaren Negativen — denn man bekommt das „Häßlich eher dann das Hübsch" (L. F. 222, 6), und „die Ungestalt will sich van ihr selbs stetigs in unser Werk flechten" (L. F. 300, 5; 306, 18) —, die K. zufolge mit den „methodischen Grundgedanken Dürers" unvereinbar sein soll, läßt sich auch sonst an vielen Stellen belegen, — ohne daß wir deshalb behaupten wollten, oder behauptet hätten, daß die gesamte Dürerische Kunstlehre auf diesem Prinzip beruhe (so K. 112, Anm.). Vgl. etwa 222, 10 („aber gern wollt ich helfen . . ." im Vorentwurf L. F. 359, 17) oder, vielleicht noch deutlicher, L. F. 301, 22: „so viel der Gebrechlichkeit ausgeschlossen würd, so viel beleibt der Schöne dest mehr im Werk" (ebenso L. F. 304, 28); oder L. F. 352, 20 (Vorentwurf zu der S. 172 zitierten Stelle L. F. 227, 36ff.): „Je mehr man alle Häßliche der obgemeldten Ding ausläßt und macht dagegen liebliche, gerade, starke, helle Ding, die alle Menschen gwohnlieben, Solchs achtt man nun hübsch."

[3]) K., S. 117; vgl. auch S. 148: „Die Ungestalt, d. h. das Unmögliche".

[4]) Auch da, wo das Wort „Ungestalt" allein steht, so daß sein Sinn nicht ohne weiteres klar ist,

Die Synonymität zwischen „Häßlich" und „Ungestalt" geht so weit, daß Dürer gerade diejenigen Fälle, die dem Kauffmannschen Begriff der „Ungestalt" entsprechen, die Fälle von „Mangel" und „Überfluß", als „häßlich" bezeichnen kann: „Nimm ein Gleichnuß bei den Blinden, Lahmen und verdorrten Krüppelen und Hinkenden. Dergleichen Solichs ist alles häßlich von des Mangels wegen. Also ist auch zu fliehen der Überfluß, als daß man einem drei Augen, drei Händ und Füß wollt machen. Aber je mehr man alle Häßlichkeit der obgemeldten Dinge ausläßt, und macht dargegen gerade starke helle notdurftige Ding, die alle Menschen gewohnlichen lieben, so besser wirdet dasselb Werk, dann Solchs achtt man nun hübsch"[1]). Es verhält sich eben so, daß der Begriff der „Ungestalt" durchaus nicht auf dasjenige beschränkt ist, was „in der Natur nicht vorkommt, unmöglich ist, keine Gestalt hat" (vor einer solchen Deutung hätte schon Dürers eigner Ausspruch „in der Ungleichheit der Menschen — d. h. doch offenbar: in der Mannigfaltigkeit des Natürlichen — ist Schan und Ungestalt" warnen sollen, und in der Tat pflegt Dürer dasjenige, was wirklich naturunmöglich ist, mit viel stärkeren Ausdrücken, wie „Traumwerk" oder „das die Natur nit leiden künn" zu bezeichnen), sondern er bedeutet ganz allgemein das, was im aristotelischen Sinn einer ἔλλειψις oder einer ὑπερβολή gleichkommt. Eine solche Überschreitung kann so bedeutend sein, daß widernatürliche Formen entstehen — sie kann sich aber auch durchaus in den Grenzen des bloß Häßlichen halten. Und man darf sagen, daß diese letztere, abgeschwächte Bedeutung bei Dürer und seinen Zeitgenossen die vorherrschende geworden ist, wobei daran erinnert werden mag, daß gerade Ausdrücke wie „Form" und „Gestalt" in ganz besonders hohem Maße dazu neigen, anstatt ihrer allgemeinen Bedeutung eine emphatische anzunehmen (vgl. „forma" und „formosus"), so daß auch ihre Negation nicht sowohl die Gestalt im allgemeinen, als die gute Gestalt verneint (vgl. neben „ungestalt" auch „unförmig"). So kann Dürer das, was er in einer Zeile als „Ungestalt" bezeichnet hat, fünf Zeilen weiter „häßlich" nennen (wie man denn auch zu dieser Zeit den Ausdruck Ungestalt sogar zur Kennzeichnung von Mängeln im Kunstwerk, also unzweifelhaft als reine Wert-Kategorie, verwandte[2]), und wir werden uns nicht wundern, wenn wir — und schon das würde genügen, um gegen eine prinzipielle Unterscheidung zwischen „Ungestalt" und „Häßlich" skeptisch zu machen — bei Camerarius die beiden Ausdrücke ganz unterschiedslos mit „deformis" oder „deformitas" übersetzt finden (nur einmal steht für „Ungestalt" pravis[3]) und für „häßlich" turpis), während, wenn Kauffmanns Auffassung zu Recht bestünde, für „Ungestalt" nur eine Wiedergabe durch Ausdrücke wie „ad innaturalem modum adductus", „a veritate discrepans", „monstrosus" oder allenfalls „informis" hätte in Betracht kommen dürfen.

---

bezeichnet es in der Regel nicht das Unmögliche, sondern das bloß Häßliche, z. B. in L. F. 216, 26, wonach eine „Ungestalt" dadurch entstehen soll, daß man bei der freihändigen Einziehung der Körperformen in das Proportionsnetz Fehler begeht; denn bei der Genauigkeit der Dürerischen Maßangaben können diese Fehler kaum eine so weitgehende Entstellung der Figuren im Gefolge haben, daß sie „unmenschlich" oder „unmöglich" würden. Selbst in L. F. 215, 30, wo es heißt, man müsse die Ungestalt fliehen, „die da aus der zu viel Fälschung worden ist", bleibt es zum mindesten zweifelhaft, ob eine wirklich monströse oder eine nur „unliebliche" Bildung gemeint ist.

[1]) L. F. 227, 36; Vorentwurf 352, 15.

[2]) In dem bekannten Vertrag zwischen der Schwabacher Stadtverwaltung und Michael Wohlgemut vom Jahre 1508 (Abdruck z. B. bei H. Thode, Die Nürnberger Malerschule, 1891, S. 245) heißt es: „Wo aber die tavel an einem oder mer Orten ungestalt wurd, das soll er so lang endern und pussen (pessern? oder bossieren?), bis die nach der bestendigen Besichtigung von beeden tailen darzu verordnet wolgestalt erkannt wurd; wo aber die tavel dermaßen so großen ungestalt gewinn, der nit zu endern were, so soll er soliche taveln selbs behalten unnd das gegeben gelt on abgang und scheden widergeben . . ." — Im 17. Jahrhundert kann der Ausdruck sogar die lediglich subjektive, nur in der mangelnden Aufnahmebereitschaft der trüb gestimmten Seele begründete Häßlichkeit bezeichnen: „Die Wiesen sind mir ungestalt, das Feld mag ich nicht schauen" (Johann Rist, Zitat in Grimms Deutschem Wörterbuch XI, Sp. 869).

[3]) Ein Wort, das aber auch von schlechten Bildern gebraucht wird: fol. G 1 r, Z. 14 von oben.

	Dürer:	Camerarius:
L. F. 212, 33:	Ungestalt	deforme
„ 213, 24:	häßlich und ungeschickt	deformitas et turpitudo
„ 213, 26:	Ungestalt	[pravitas]
„ 215, 30:	Ungestalt	deformitas
„ 219, 13:	häßlich	[turpia]
„ 220, 33:	lieblich und häßlich ding	forma et deformitas utque opus venustum aut invenustum fiat
„ 222, 6:	das Häßlich	deformia
„ 222, 11:	grobe Ungestalt	ruditas et deformitas
„ 227, 33:	Ungestalt und Ungeschicklichkeit	deformitas
„ 228, 2:	häßlich	deformis.

Ganz unzweideutig endlich ist eine Stelle des dritten Buches (fol. OIVr), wo Dürer anrät, das Haupt des durch den „Wähler" veränderten Mannes „ein wenig kurtzer" zu machen, denn: „die Erlengerung gibt im ein vngestalt". Schon daß die Korrektur nur „ein wenig" zu betragen braucht, zeigt an, daß es sich hier schwerlich um etwas Naturunmögliches handeln kann (tatsächlich ist die Kopflänge nach der Verbesserung $\frac{1}{7,5}$, vor der Verbesserung etwa $\frac{1}{6,7}$, was nicht gerade schön, aber durchaus nicht unmöglich ist), und Camerarius hat hier die Stelle folgendermaßen übersetzt: „quo neglecto figura apparebit invenustior", also die „Ungestalt" expressis verbis als Unschönheit bezeichnet. —

Der zweite von Kauffmann neu gedeutete Begriff ist der in dem Satze: „aber in solchen Dingen halt ich die vergleichlichen Ding für die schönsten. Wie wohl die andern abgeschiednen Ding Verwunderung bringen, so sind sie doch nit alle lieblich" begegnende Terminns „abgeschieden". Er bedeute nicht, wie man bisher annahm, daß eine bestimmte Bildung von einem gemäßigten Mittelwert sich entferne und insofern als „extrem" oder „übertrieben" zu bezeichnen sei, sondern daß sie abgeschieden wäre von „der besonderen, anderen Figuren eigenen Art". . . . Weil ‚abgeschiedene Ding' zu einer Gruppe unter sich artverwandter Individuen in Gegensatz stehen, aus ihr herausfallen, sagt Dürer von ihnen, daß sie überraschend wirken und Verwunderung erzeugen" [1]). An zwei anderen Stellen verwendet Kauffmann den Ausdruck zwar selbst im Sinne von „extrem" [2]), und es scheint sich also mehr um eine Frage der Ableitung, als der Deutung zu handeln. Allein der Gegensatz der Auffassungen geht gleichwohl tiefer. Nach der bisherigen Deutung bezeichnet der Ausdruck „Abgeschieden" jede einzelne Bildung, die sich vom *μέσον* ihrer Gattung erheblich entfernt — nach Kauffmann (der auch hier, ganz wie im Fall des „Mittels" selbst, eine Kennzeichnung der Einzeldinge zu einem Kompositionsprinzip zu machen versucht) setzt der Gebrauch jenes Ausdrucks eine Gruppe von mindestens zwei Objekten voraus: nach seiner Meinung könnte Dürer nur da von „abgeschiednen Dingen" reden, wo entweder zwei starke Gegensätze (wie Schwarz und Weiß) einander „unvermittelt", d. h. ohne jene Tertia comparationis, als die er die Dürerischen „Mittel" anspricht, gegenübergestellt sind — oder aber wo eine Form gegen mehrere andere, unter sich artverwandte absticht (wie etwa „ein Rhombus unter Trapezen").

Daß die erste dieser Deutungen (d. h. die im Sinne eines „unvermittelten Gegensatzes") nicht zutreffen kann, lehrt schon ein Blick auf den nur wenig früheren Vorentwurf (der uns durch sein unzweideutiges „van den vorgesprochnen" bereits für die Aufklärung des „Mittel"-Begriffs von Wert war): „Aber nach meinem Gdunken so sind die vergleichlichen Ding die schönsten. Aber die anderen Ding, die van Solchem geschieden sind, bringen ein Verwundrung, sind aber nit alle lieblich. Dorum nimm das gröbst Exempel: Denn ein spitzig Haupt ist nit hübsch, und auch kein flachs, aber ein rundes Haupt spricht man säuberlich. Dann es ist ein Mittel van den vorgesprochnen" [3]). Denn diejenigen Bildungen, die in der Textfassung des Druckes einfach „abgeschieden" genannt wurden, werden im Vorentwurf als „van Solchem geschieden" bezeichnet, und dieses „Solches" kann sich schlechterdings auf nichts anderes beziehen, als auf die im vorangehenden Satze genannten „vergleichlichen Ding". Die „ab-

[1]) K., S. 129 Anm.

[2]) K., S. 133 Z. 7ff.; die andere Stelle (S. 130) ist bereits oben S. 167 zitiert.

[3]) L. F. 370, 12.

geschiednen" Dinge andererseits sind also nicht insofern abgeschieden, als sie nicht durch ein Drittes vermittelt sind, sondern insofern, als sie von einem Dritten differieren: sie sind nicht abgeschieden von einander, sondern vom „Vergleichlichen". — Wie steht es nun mit der zweiten Deutung, derjenigen im Sinne eines Abstechens von mehreren unter sich artverwandten Objekten? Träfe sie zu, so müßte das „Vergleichliche", von dem die als „abgeschieden" bezeichneten Bildungen „geschieden" sind, schon als solches eine Mehrheit von Dingen, mit Kauffmann zu reden, eine „Gruppe" umfassen; allein davon kann hier — daß es immer so sei, ist nie behauptet worden — schwerlich die Rede sein. Der umstrittene Satz (der Wortlaut der endgültigen Fassung ist bereits auf S. 165 wiedergegeben) steht ja nicht für sich, sondern er hat eine Fortsetzung, die durch die Wendung „deshalb ist ein Exempel zu nehmen" bzw. „dorum ist ein Exempel zu nehmen" ausdrücklich mit ihm verbunden ist. Wenn diese verbindende Wendung irgendeinen Sinn haben soll, d. h. wenn die nachfolgenden Sätze den ersten wirklich „exemplifizieren" sollen, so müssen die Inhalte der beiden Aussagen in dem Sinn aufeinander Bezug nehmen, daß einerseits die als „nicht wohlgestalt" bezeichnete „spitzige" oder „flache" Kopfform (bzw. die „zu lange" oder „zu kurze", „beulete" oder „grubete" Stirn) der Kategorie des „Abgeschiedenen" (und damit des „nit Lieblichen"), andererseits aber das „rund Haupt" (bzw. die weder „zu kurze" noch „zu lange", weder „beulete" noch „grubete" Stirn) der Kategorie des „Vergleichlichen" (und damit des „Hübschen", „Wohlgestalten" oder „Säuberlichen") untergeordnet werden kann. Wie also das „spitzig" und das „flach" Haupt (bzw. die „zu lange" oder „zu kurze" Stirn), jeweils für sich allein betrachtet, „abgeschieden" war: so muß das „rund Haupt" (bzw. die weder zu kurze noch zu lange Stirn) an und für sich zu den „vergleichlichen Dingen" gehören; es repräsentiert — das geht aus dem soeben entwickelten „Parallelismus membrorum" u. E. mit voller Klarheit hervor — diejenige Form, deren Innehaltung ohne weiteres die „Vergleichlichkeit" (und damit die „Wohlgestalt") gewährleistet, und deren Verfehlung ebenso ohne weiteres zu „abgeschiedenen" und damit nicht „lieblichen", sondern „Verwunderung bringenden" Bildungen führt. Der Rechtstitel aber, auf den sich diese ästhetische Vorzugsstellung des „runden Hauptes" (bzw. der weder „zu kurzen", noch „zu langen" Stirn) gründet, ist in dem Satze formuliert: „Darum, daß solchs ein Mittel zwischen den andern ist" bzw.: „dann es ist ein Mittel van den vorgesprochnen". Der Terminus „abgeschieden" läuft hier also in der Tat auf einen Begriff wie „extrem" oder „abseitig" hinaus, — wie umgekehrt der Terminus „vergleichlich" hier in der Tat einen „gemäßigten Mittelwert" bezeichnet.

Eine letzte Bestätigung verschafft uns auch hier die Übersetzung des Camerarius: „In huiusmodi convenientiam maxime probo, quae venustatem complectitur, cum quasi aliena et praerupta omnia inusitata et admirabilia videantur. Ita licet, exempli gratia, dicamus non esse venustamfaciem cum elato aut presso vertice, quarum illa caput habet acutius, haec planiusculum. Relinquitur igitur in medio conveniens rotunditatis caput, quale venustum esse omnes sentiunt. Quod, ut dixi, exempli gratia nostrae doctrinae a nobis est positum, non probationis media omnia esse optima. Sed, ut nunc, hoc recte dicitur. Vt autem in tota facie est invenustum prolixam illam esse nimis, aut nimis curtam, ita de partibus multa est deformitatis discrimina colligere, veluti frontem esse longiorem, breviorem, sinuosam, aut quasi scopulosam"[1]). Durch diese Übersetzung wird alles, was in Dürers end-

[1]) Der einzige quellenmäßige Beweis, den K. für seine Deutung des Ausdrucks „abgeschieden" vorbringt, besteht in dem Hinweis auf L. F. 351, 24, wonach die menschliche Gestalt, so wandelbar sie auch sei, stets müsse „beleiben abgeschieden von andern Creaturen". Allein der Ausdruck „abgeschieden" (oder „geschieden", was ja, wie L. F. 370, 12 lehrt, ohne weiteres dafür eintreten kann) ist an und für sich völlig neutral, und heißt nur unterschieden, gleichviel ob dadurch, wie in dem von K. zitierten Satz, ein Unterschied der einen Gattung von der anderen bezeichnet wird, oder gerade umgekehrt der Unterschied zwischen mehreren Individuen innerhalb der Gattung, wie es nicht nur in dem umstrittenen Satz über die Kopfformen, sondern auch anderswo der Fall ist: „Aus diesen obgemeldten Dingen muß man ein Ding, abgeschieden von dem erst gemachten, unterschiedlich lernen theilen und anderst dann vor machen . . . und eben wie ein kleine und ein große Kugel beede Kugelen sind, allein geschieden im Kleinen und Großen, also müssen sich alle Proportzen einer Art gegen den andrn halten . . ." (L. F. 367, 13ff.); oder, besonders deutlich: „Und sie (die Hunde) sind unter einander selb immer mehr geschieden in ihrer Gestalt, dann ein Wolf und ein Fuchs" (L. F. 215, 18). Es kommt also

gültiger Fassung zweifelhaft erscheinen konnte, eindeutig aufgeklärt. Indem Camerarius viermal den Ausdruck „venustus" wiederholt, wo Dürer zwischen „schön", „hübsch" und „wohlgestalt" abwechselt, und indem er durch den eigentümlichen Ausdruck „in medio conveniens rotunditatis caput" geflissentlich auf das zu Anfang stehende „convenientia" zurückweist, und dadurch der Rundform als solcher die Eigenschaft der „Vergleichlichkeit" zuspricht, gibt er sehr deutlich zu erkennen, daß unser Ansatz: „vergleichlich"=rund= weder zu kurz noch zu lang=schön, „abgeschieden"=spitzig oder flach= zu lang oder zu kurz=unschön richtig war, d. h. daß an dieser Stelle nicht von einem Gegensatz zwischen mehreren Bildungen, sondern von den Eigenschaften einzelner Bildungen an und für sich gesprochen wird. Den Ausdruck „abgeschieden" selbst aber übersetzt Camerarius mit „quasi aliena et praerupta", womit (denn „alienus" heißt fremdartig, sonderbar, und „praeruptus" heißt jäh, scharf abstürzend oder steil ansteigend) sehr deutlich gesagt ist, daß hier tatsächlich Bildungen gemeint sind, die ihre Erstaunlichkeit nicht sowohl der Tatsache verdanken, daß sie einander „unvermittelt" gegenüberstehen oder von einer Gruppe unter sich artverwandter Dinge abstechen, als vielmehr dem Umstand, daß sie, jeweils für sich betrachtet, durch einen vom Normalen abweichenden, übertrieben scharf geprägten, wir wagen nunmehr ruhig zu sagen: der ausgeglichenen Form des für sie geltenden *μέσον* gegenüber extremen, Habitus gekennzeichnet sind).

C. Der Begriff der Vergleichlichkeit.

I.

Wir sind damit auf denjenigen Begriff geführt worden, der in der Tat das A und O der Dürerischen Kunstlehre darstellt, und in dem schließlich die einzige Antwort enthalten war, die Dürer auf die Frage „was ist schön?" zu geben vermochte: auf den Begriff der Vergleichlichkeit[1]). Dieser Begriff ist seiner ganzen Geschichte entsprechend nicht ohne weiteres auf eine allgemeingültige Formel zu bringen. Ganz eindeutig ist der Sprachgebrauch da, wo wir dem Ausdruck bisher vorzugsweise begegnet sind, d. h. in allen mathematischen Darlegungen. Hier heißt „vergleichlich" nichts anderes als „proportional", d. h. er bezeichnet die Gleichheit von Verhältnissen. Eine Strecke ist „vergleichlich" geteilt, wenn, um den eigenen Ausdruck Dürers zu wiederholen, von den drei Teilstrecken „dy erst gegen der andern als dy ander gegen der tritten halt"[2]); mehrere ungeteilte Strecken (mindestens drei) sind dann „vergleichlich", wenn sie in ihrer Gesamtheit eine Progression darstellen, zwei oder mehrere geteilte Strecken dann, wenn (kraft des „Wählers" oder „Verkehrers") nur die absoluten Größen, nicht aber die Größenrelationen geändert werden (z. B. die Strecke zwischen Kopf und Fußrist bei den zu Anfang dieses Abschnittes behandelten Figuren der Londoner Variationsanweisung, oder die Kubusseiten der letzthin betrachteten Köpfe, insoweit die inneren Einteilungslinien nicht gegeneinander verschoben sind). Körperliche Gebilde endlich, wie insbesondere menschliche Figuren oder deren Teile, sind dann „vergleichlich", wenn entweder alle Größenrelationen, d. h. die Relationen sowohl der Höhenmaße als auch der Dicken- und Breitenmaße, dieselben sind (in diesem Falle bleibt ihre ganze „Gestalt" konstant[3])) oder wenn wenigstens die Relationen innerhalb der einen oder anderen Dimension unverändert bleiben[4]).

im Einzelfalle alles auf die nähere Bestimmung dessen an, was abgeschieden ist, und wovon es abgeschieden ist; und für unseren Fall glauben wir gezeigt zu haben, daß hier das „Wovon" eben in der vergleichlichen Form des runden Hauptes, bzw. der weder zu kurzen noch zu langen Stirn besteht, die von Dürer ausdrücklich als „Mittel van den vorgesprochnen" bezeichnet wird.

[1]) Vgl. P., S. 42ff.

[2]) Vgl. P., S. 118. Der Durchführung dieser stetigen Teilung soll der im ersten Buch der Proportionslehre vorgeführte „Vergleicher" dienen (vgl. K., S. 120), der sie aber tatsächlich nur näherungsweise erreicht.

[3]) L. F. 367, 22: „Und ist zu brauchen in allen vorgemachten Maßen, also daß ein idlich vorbeschrieben Bild mag groß oder klein gemacht werden und bhält dannacht seinen angezeigtn Inhalt in all seinen Theilen der Maß und Zahl, und verändert weder im Großen noch im Kleinen sein Gestalt."

[4]) Es ist nicht zutreffend, daß die Vergleichlichkeit (im Sinne der Proportionalität) schon dadurch gewahrt werde, daß „ein Element des Körpers in der Verkehrung konstant bleibt" (so K., S. 128 Anm.). Vergleichlichkeit im Sinn der Proportionalität setzt vielmehr ihrem Begriff nach stets die Erhaltung von Relationen voraus, daher sie nur insoweit gewährleistet ist, als „gleich mit einander al Ding (wenn

Nun besitzt aber der Ausdruck „vergleichlich" neben dieser scharf bestimmbaren mathematischen Bedeutung noch eine viel weitere und schwieriger faßbare, wie wir sie z. B. in dem Satz von den „abgeschiedenen Dingen" angetroffen haben — eine Bedeutung, die sich zwar vielfach mit der mathematischen berührt, aber durchaus nicht ohne weiteres mit jener auf einen und denselben Generalnenner gebracht werden kann. Denn der Begriff, den Dürer mit dem Ausdruck „vergleichlich" bezeichnet, ist nicht nur ein mathematischer, sondern auch ein naturphilosophisch-kosmologischer, und vor allem (was Kauffmann am wenigsten gelten lassen möchte) ein echt ästhetischer, der eine lange Geschichte hinter sich hat: „Vergleichlichkeit" steht nicht nur synonym mit „Proportionalität" (griechisch ἀναλογία), sondern auch mit jenem Grundbegriff der antiken Kunstlehre, den die Griechen als συμμετρία oder ἁρμονία, die Lateiner als convenientia, concinnitas, consensus oder dgl.[1]), die Italiener als convenienza, corrispondenza oder concordanza bezeichneten. Der einfachste Fall dieser Vergleichlichkeit im weiteren Sinn — die von der Proportionalität schon dadurch unterschieden ist, daß sie nicht überall eine Mindestzahl von drei Objekten oder Größen voraussetzt — liegt da vor, wo die vergleichlichen Elemente schlechthin identisch sind (wie z. B. bei den bilateral symmetrischen Teilen des menschlichen Körpers[2]). — Weit wichtiger aber als dieser einfache und schließlich für Dürers Gesamtanschauung fast belanglose Fall einer „Übereinstimmung des Gleichen"[3]) ist das, was Dürer selbst als „die Vergleichung im Ungleichen" bezeichnet hat, der Fall also, in dem die Vergleichlichkeit nicht durch die Identität, sondern trotz der Verschiedenheit der aufeinander bezogenen Elemente zustandekommt; und diese „Vergleichung im Ungleichen" ist es auch, die man bisher mit dem (nicht ohne Absicht etwas unbestimmten) Ausdruck „Harmonie" bezeichnet hat. In diesem Sinn „vergleichlich" sind Individuen der gleichen zoologischen oder anthropologischen Gattung (woraus die Forderung entspringt, daß der spezifische Gattungscharakter der dargestellten Lebewesen gewahrt bleibe, und nicht das menschliche Geschlecht in das tierische, das hündische in das wölfische oder das männliche in das weibliche ausarte[4]));

auch nur innerhalb einer bestimmten Strecke) erlengt und al Ding ferkürzt werden" (von K. selbst in der eben angezogenen Anm. zitiert). Die Erhaltung nur eines Elements würde gerade umgekehrt eine „vnderschidliche Verenderung" bedeuten, d. h. eine Aufhebung der gegebenen Relationen, die wohl „orndlich" — wie Camerarius es übersetzt, „certa ratione et via" — vollzogen werden kann, aber das neue Gebilde mit dem alten unvergleichlich macht (so ist z. B. bei unseren drei Londoner Verwandlungsfiguren die Strecke zwischen Fuß und Kopf „vergleichlich geteilt", im ganzen aber sind die drei Gestalten miteinander nicht vergleichlich). Daß Dürer daher auch in bezug auf die „verkehrten Köpfe" nur da von einer Vergleichlichkeit spricht, wo „al Ding" durch den Verkehrer oder Wähler aus dem ersten Kopf proportional übernommen sind, wurde bereits S. 168, Anm. 1 gezeigt.

[1]) Der Unterschied zwischen ἀναλογία und συμμετρία („proportio" und „symmetria") ist schon von Vitruv hervorgehoben worden: „Aus der Maßeinheit wurde das gesamte Maßverhältnis berechnet (proportio). Sollte aber das Maßverhältnis als schön empfunden werden, so mußte es zur Symmetrie herausgearbeitet werden"; denn „die Schönheit eines bestimmten Maßverhältnisses beruht natürlich auf dem Maßverhältnis, aber nicht jedes Maßverhältnis erzielt die angestrebte Schönheit" (I. A. Jolles, Vitruvs Ästhetik, Diss. Freiburg, 1906, S. 23).

[2]) Doch spricht Dürer in diesem Falle nicht von „Vergleichlichkeit", sondern von „Vergleichung" oder „Gleichformigheit": L. F. 301, 29; vgl. K., S. 121f.

[3]) Bezeichnenderweise wird die Zerstörung der bilateralen Symmetrie beim Hinkenden oder bei dem Mann mit drei Augen oder drei Händen, deren Verwerflichkeit in dem in der vorigen Anmerkung angezogenen frühen Entwurf z. T. aus dem Gleichheitsgebot begründet worden war, in der gedruckten Proportionslehre nur mehr unter dem Gesichtspunkt des „Nutzes", als „Mangel" oder „Überfluß", betrachtet: in dem Passus L. F. 227, 34ff. ist der auf die Wahrung der bilateralen Symmetrie bezügliche Satz „die Vergleichung eins gegen dem andern, das ist Schön" ausgefallen; vgl. S. 178, Anm. 2.

[4]) L. F. 214, 18 (vgl. auch 371, 11), dazu K., S. 100ff. Diese Geschlechtscharaktere werden aber ausdrücklich als unabhängig von der durch die Maße bestimmten Form bezeichnet: „Item all Menschen und all Hund und dergleichen Ding sind gleich in ihrem Geschlecht aneinander, darum daß sie Menschen oder Hund sind. Aber in der Gestalt, die die Maß antrifft, sind sie ungeleich an einander. Und dorum gibt die unterschieden Moß nit, daß ein Mensch ein Hund sei und wiederum." Es ist also nicht

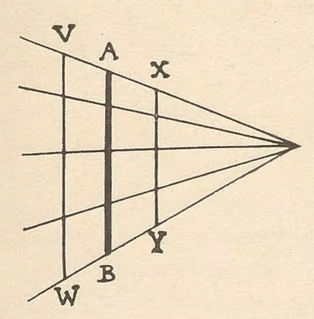


Abb. 5. Schema des „Verkehrers“.

AB die Länge der gegebenen Figur.
XY die Länge der verkleinerten Figur mit proportional verkleinerter Einteilung.
VW die Länge der vergrößerten Figur mit proportional vergrößerter Einteilung.

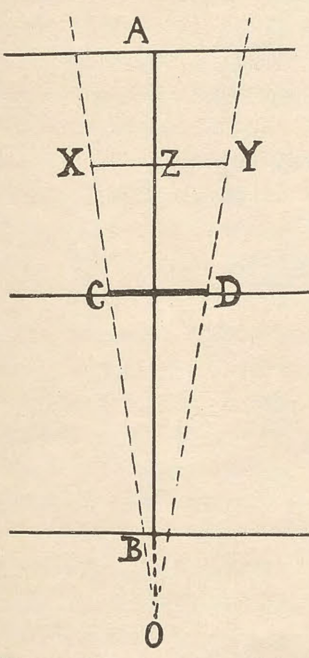


Abb. 7. Schema des „Zeigers“.

AB die Länge der gegebenen Figur.
CD der in der gegebenen Figur bei Z liegende Breitenwert. Er wird auf die Mittelhorizontale gelegt, dann schneiden zwei von O aus durch C und D gelegte Fäden auf einer durch Z gezogenen Horizontalen den veränderten Breitenwert XY ab. So wird mit allen Breitenwerten verfahren. Bei der Umkehrung des „Zeigers“ liegt O statt unter B über A.

Abb. 6. Schema des „Zwillings“.

AB die Länge der gegebenen Figur.
XY die Länge der veränderten Figur mit proportional vergrößerter Einteilung.
CD die Breite der gegebenen Figur.
VW die Breite der veränderten Figur mit proportional vergrößerter Einteilung.
Da die Breitenwerte stärker vergrößert sind als die Längenwerte, ist die Gesamtgestalt „unterschiedlich“ verändert.

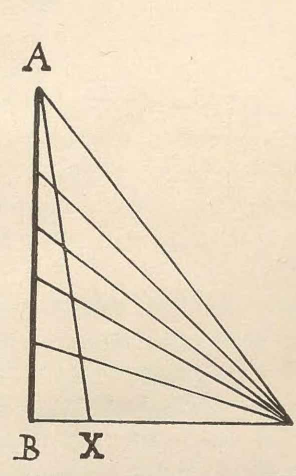


Abb. 8. Schema des „ersten Fälschers“.

AB die Länge der gegebenen Figur.
AX die Länge der veränderten Figur mit „unterschiedlich“ veränderter Einteilung.
Bei der Umkehrung des „ersten Fälschers“ wird das Fußende der Figur statt auf B auf A gelegt.

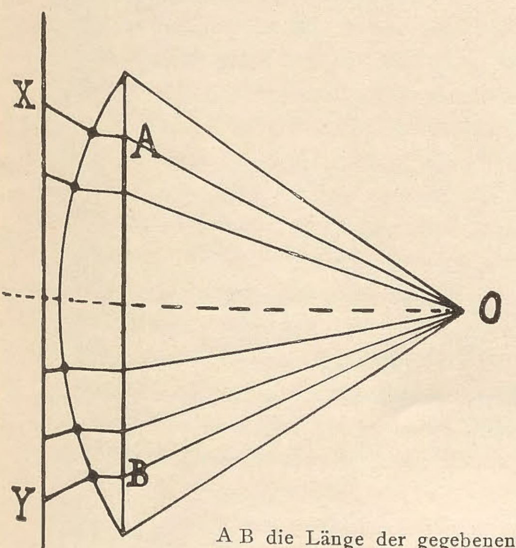
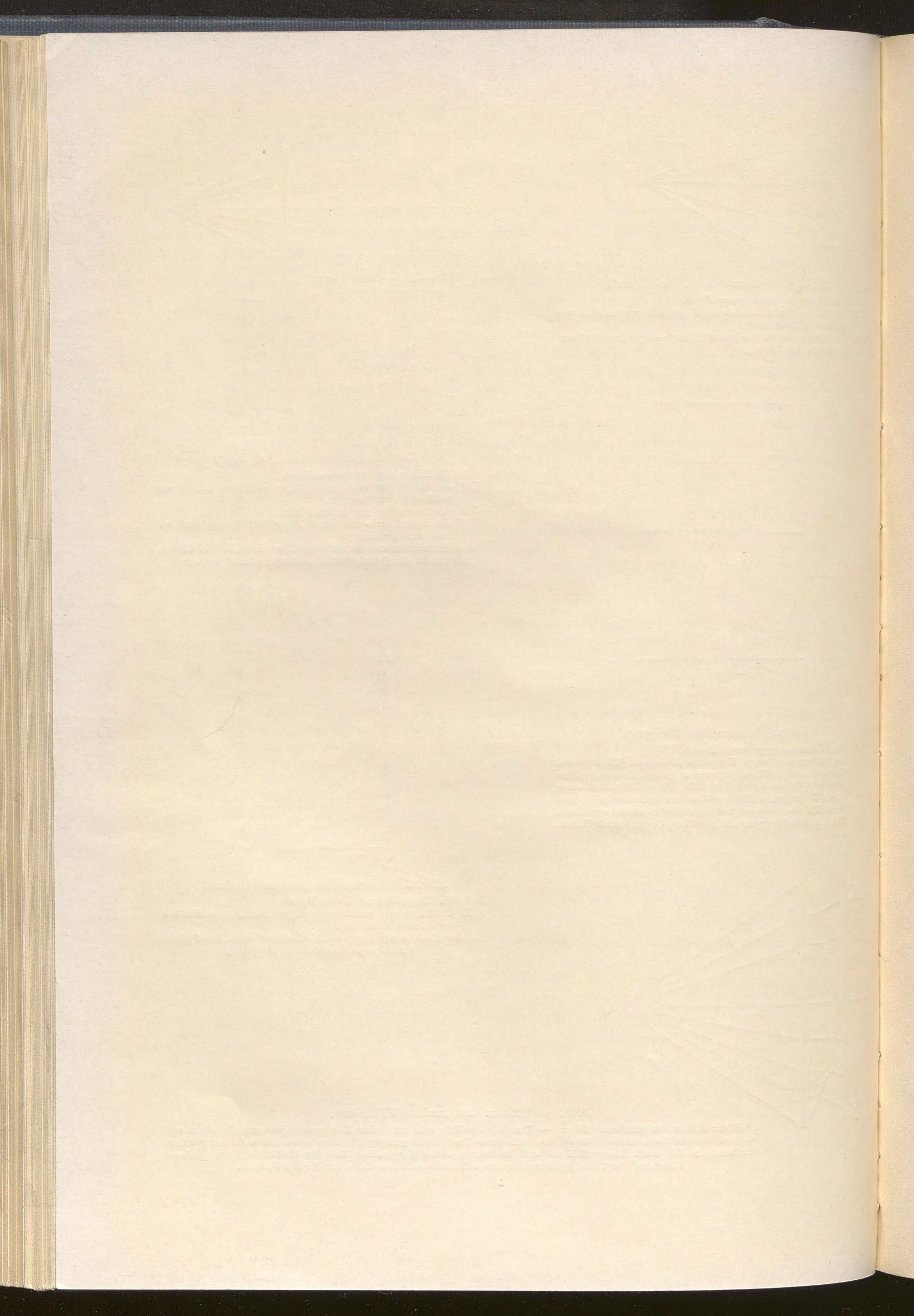


Abb. 9. Schema des „andern Fälschers“.

AB die Länge der gegebenen Figur. — Durch jeden Teilpunkt wird eine Horizontale gezogen, die einen um O geschlagenen Kreis trifft. Die von O durch diese Treffpunkte gelegten Strahlen schneiden auf einer zweiten Senkrechten die neue Länge XY ab und bestimmen deren Teilpunkte. Bei der Umkehrung des „andern Fälschers“ liegt die gegebene Strecke außerhalb statt innerhalb der Kreisperipherie.



„vergleichlich" sind ferner die verschiedenen Nuancen einer und derselben Farbe (daher, ein eigentlich reaktionäres Prinzip, jegliche Farbe nur mit einer dunkleren Nuance ihrer selbst, nicht aber mit Schwarz oder ihrer Komplementärfarbe „geschättigt" werden darf[1]); und „vergleichlich" sind endlich die Teile eines menschlichen Organismus als eines „Stückes, das von vielerlei Teilzusammen gesammelt ist" [2]), wenn sie erstens hinsichtlich ihrer Artbeschaffenheit (alt oder jung, fleischig oder mager, hart oder lind, glatt und eben oder vielfach gerunzelt und geädert[3]), und zweitens hinsichtlich ihrer Abmessungen mit dem Ganzen und miteinander „in Einklang stehen".

Wann aber stehen die Abmessungen mit dem Ganzen und miteinander in Einklang? Auf diese Frage, die die Zentralfrage jeder Proportionsforschung und ganz besonders der Dürerischen Proportionsforschung bedeutet (denn schließlich ist ja der Begriff der Vergleichlichkeit der einzige gewesen, durch den er das Maß von Schönheit, das er überhaupt noch für erfaßbar hielt, bestimmen zu können glaubte), hat Kauffmann dieselbe Antwort bereit, wie auf die Frage, wann mehrere mathematische Größen, mehrere Farben oder mehrere Individuen einer natürlichen Gattung vergleichlich seien: wenn in der Abwandlung Identisches erhalten bleibt[4]). Allein so gewiß man sich in vielen anderen Fällen mit dieser Antwort begnügen kann — mit der bereits erwähnten Einschränkung freilich, daß für die mathematische Vergleichlichkeit nicht sowohl die Konstanz eines „Elementes", als die Konstanz eines Verhältnisses zwischen mehreren Elementen Bedingung ist —: an diesem entscheidenden Punkte versagt sie. Gewiß, in einem Falle läßt sich auch die Vergleichlichkeit der Körpermaße auf den Begriff der Konstanz eines

angängig, das Wort „Natur" in dem bekannten Satz L. F. 220, 30: „also kumt aus der Messung, daß die Natur aus der Gestalt des Menschen kunntlich wirdet" mit K., S. 106 Anm. 2 im Sinne des zoologischen Gattungstypus zu deuten, denn gerade dieser ist ja „von der Gestalt, die die Maß antrifft", unabhängig. „Natur" bezeichnet hier vielmehr, wie sich auch aus den vorangehenden Sätzen ergibt, die besondere Beschaffenheit innerhalb des zoologischen Gattungstypus (breite Schultern, dünne Weichen u. dgl.), und darüber hinaus (und völlig entsprechend der Sprech- und Denkweise der populärnaturphilosophischen Komplexbüchlein) die erdige, luftige usw. Beschaffenheit; vgl. z. B. L. F. 228, 31: „Also ist durch die Maß von außen allerlei Geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wäßrig oder irdischer Natur sind." Auf eine nähere Erörterung der eigentlich gattungsbestimmenden, also z. B. den Hund vom Wolf, den Menschen vom Tier unabhängig von den „Maßen" unterscheidenden Geschlechtscharaktere hat Dürer leider „um Verlengerung willen" verzichtet. (L. F. 215, 23).

[1]) L. F. 326, 20ff., dazu K., S. 123ff. Die Einbeziehung der Dürerischen Farbenlehre in seine Vergleichlichkeitsdoktrin ist ein Verdienst, das K. unbestritten bleiben muß.

[2]) L. F. 223, 12.

[3]) L. F. 224, 8 und 360, 32. Man kann schwanken, ob diese „Gleichförmigkeit der Art" (die „qualitative Harmonie", wie wir sie früher nannten und auch weiterhin nennen zu dürfen glauben) mit K., S. 122 als eine „Übereinstimmung des Gleichen" und nicht vielmehr als eine „Vergleichung im Ungleichen" aufzufassen ist; denn wenn die Teile des Körpers nur in Bezug auf ihre Artbeschaffenheit gleich sind, so sind sie, auf ihre Form und Funktion hin betrachtet, verschieden — während die symmetrischen Teile auch in dieser zweiten Beziehung einander gleich sind. Man könnte also sagen, daß die qualitativ gleichförmigen Stücke sich zueinander etwa so verhalten, wie die Nuancen einer Farbe, die zwar beide „gelb" sind, aber innerhalb dieser Gleichheit dem Helligkeitsgrad und der Tönung nach differieren. Überhaupt dürfte der von K., S. 121 Anm. gegen den bisherigen Harmoniebegriff erhobene Vorwurf, daß er „nur für die eine Art der Vergleichlichkeit, nämlich die Übereinstimmung des Gleichen, zutreffe", schwerlich gerechtfertigt sein; wenn diejenigen Aussagen, an denen man das Harmonieprinzip zu exemplifizieren pflegte (L. F. 223, 4—224, 30, abgedruckt u. a. bei P., S. 142ff.) sowohl das Festhalten der Artbeschaffenheit, als auch die maßstäbliche Abstimmung der unterschiedlichen Körperglieder aufeinander und auf das Ganze verlangen, so kann doch kaum bestritten werden, daß eine auf diese Sätze sich stützende Auffassung des Vergleichlichkeitsbegriffs auch (oder vielmehr ganz besonders) die Vergleichung im Ungleichen in Rechnung stellt; ja man kann der bisherigen Anschauung weit eher den Vorwurf machen, demgegenüber diejenige Vergleichlichkeit, die aus der Übereinstimmung tatsächlich identischer Elemente entspringt, d. h. die bilaterale Symmetrie, vernachlässigt zu haben.

[4]) K., S. 122ff.

Gleichen im Ungleichen (mathematisch gesprochen: der Progression oder Proportionalität) abziehen: im Fall jener „Regell“ [1]), laut welcher die Länge des „Leibes“, d. h. die Strecke von der Halsgrube bis zum Hüftgelenk, sich zur Länge des „Oberbeins“ (von der Hüfte bis zur Mitte des Knies) so verhalten soll, wie diese zur Länge des „Schienbeins“ (vom Knie bis zu den Fußknöcheln) [2]); allein diese „Regell“ ist von Dürer, wie er selbst ausdrücklich betont hat, durchaus nicht überall, ja nicht einmal sehr häufig, zur Anwendung gebracht worden (in 5 Fällen von 26); und auch da, wo sie maßgebend ist, bestimmt sie von den 27 Einzelstücken, in die Dürer die Gesamtlänge des menschlichen Körpers einzuteilen pflegt, nur jene 3, während alle übrigen, von den Breiten- und Tiefenwerten ganz zu geschweigen, von ihr in keiner Weise betroffen werden. Und betrachten wir etwa den Mann B des ersten Buches, dessen Abmessungen, am meisten mit denen des kanonischen Vitruvmannes übereinstimmend, doch sicher als „vergleichlich reimend“ zu gelten haben, so läßt sich, wenn wir von den 3 nach der „Regell“ bemessenen Stücken absehen, weder eine Proportionalität noch eine Progressivität der einzelnen Längenmaße feststellen: die Reihe lautet: $^1/_1$, $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_{10} + {}^1/_{11}$, $^1/_6$, $^2/_{13}$, $^1/_{15} + {}^1/_{16}$, $^1/_8$, $^1/_9$, $^1/_{20} + {}^1/_{18}$, $^1/_{10}$, $^1/_{14}$, $^1/_{15}$, $^1/_{18}$, $^1/_{21}$, $^1/_{22}$, $^1/_{27}$, $^1/_{29}$, $^1/_{30}$, $^1/_{40}$. Die einzige mathematische Beziehung, die diese Werte verbindet, besteht darin, daß sie sämtlich Bruchteile der Gesamtlänge darstellen, und diese Beziehung soll denn auch nach Kauffmanns Ansicht zur Sicherstellung einer maßstäblichen „Vergleichlichkeit“ genügen: „dem (sc. der Vergleichlichkeit innerhalb der ganzen Versammlung des menschlichen Körpers) wurde gedient, indem alle Körperteile nach einem und demselben Grundmaß bemessen wurden, sowohl die kleinsten wie die größten“ [3]). Demgegenüber ist zu erklären, daß diese „Bemessung nach einem und demselben Grundmaß“ für die Frage der Vergleichlichkeit schlechterdings gar nichts besagt. Wenn die Einzelmaße bei allen Figuren des ersten Buches durch aliquote Bruchteile der Gesamtlänge, und bei allen Figuren des zweiten Buches durch einen gemeinsamen Modulus ausgedrückt sind, so bedeutet das nichts anderes, als daß sie kommensurable Größen sind, nicht aber, daß sie auch proportionale Größen wären oder miteinander in einer Progression stünden [4]). Eine Proportion bzw. Progression ist nur da gegeben, wo jedes Element der Reihe nach einem allgemeinen Gesetz aus den anderen ableitbar ist, wo also kein Glied verändert werden kann, ohne daß alle anderen mitverändert werden müßten — in einer Reihe bloß kommensurabler Größen dagegen ist jedes Glied durch einen beliebigen anderen Wert vertretbar, vorausgesetzt nur, daß auch dieser durch die angenommene Einheit ausgedrückt werden kann. Wenn also die Vergleichlichkeit der Dürerischen Einzelmaße durch nichts anderes bestimmt wäre, als durch die Konstanz eines Grundmaßes, so wäre sie schlechterdings gar nicht bestimmt. Das aber kann Dürers Meinung nicht gewesen sein.

Versuchen wir einmal, die Kopflänge unseres Mannes B von $^1/_8$ auf $^1/_{15}$ der Gesamtlänge zu verkürzen, und dementsprechend den Hals von $^1/_{24}$ auf $^1/_{10}$ zu verlängern [5]): dann hat sich durch diese Veränderung an den formal-mathematischen Beziehungen innerhalb der Gesamtfigur nicht das ge-

[1]) Vgl. oben S. 160, zur Sache aber auch S. 181, Anm. 1.

[2]) Wir haben seinerzeit (P., S. 117) darauf hingewiesen, daß Dürer, bevor er, angeregt durch die Lektüre des Euklid, zur Aufstellung seiner „Regell“ gelangte, jene drei Hauptstücke des menschlichen Körpers nach einem ganz anderen Prinzip zu bemessen suchte: er teilte die Gesamtlänge von der Halsgrube bis zu den Fußknöcheln in drei gleiche Teile, und nahm das Hüftgelenk genau auf dem oberen Teilpunkt, das Knie dagegen $^1/_{28}$ unterhalb des tieferen an; und noch früher hat er gar, im Anschluß an den pseudovarronischen Kanon, wie er von Cennini, Gauricus, Ghiberti und mehreren anderen italienischen Theoretikern gelehrt wurde, den ganzen Körper aus lauter gleichen Stücken aufzubauen versucht, so daß er in ein einfaches Quadratnetz eingezeichnet werden konnte (Dresdner Skizzenbuch, ed. R. Bruck, 1905, Taf. 1, 18, 19, 83, 86; vgl. dazu P., S. 96ff.). Wie in der Theorie, so hat also auch in der Praxis die „Übereinstimmung des Gleichen“ im Lauf der Entwicklung hinter der „Vergleichung im Ungleichen“ zurücktreten müssen. [3]) K., S. 127.

[4]) Die natürliche Zahlenreihe 1, 2, 3, 4 . . . bildet selbstverständlich eine Progression — nicht aber jede beliebige Reihe, die aus natürlichen Zahlen besteht.

[5]) Ebenso kann man natürlich auch auf eine Figur des zweiten Buches exemplifizieren, indem man sich beispielshalber bei der ersten Figur desselben das Verhältnis zwischen Kopf und Hals von 8,5 zu 2,1 auf 6,5 zu 4,1 verschoben dächte.

ringste geändert (denn proportional waren die Maße auch vorher nicht, und kommensurabel sind sie geblieben), und dennoch leidet es keinen Zweifel, daß Dürer eine solche Verlängerung des Halses auf Kosten des Kopfes nicht anders, denn als eine Zerstörung der Vergleichlichkeit hätte auffassen müssen; denn: „Und so ein Jedlichs für sich selbs wolgeschickt gut soll sein, also soll es sich in seiner ganzen Versammlung wohl zusammen vergleichen. Darnach soll der Hals sich wol zum Haupt reimen, weder zu kurz noch zu lang, noch zu dick oder dünn sein"[1]).

Aus allem diesen ergibt sich, daß der Terminus „vergleichlich" für Dürer auch da, wo es sich um Größenbeziehungen handelt, durchaus nicht immer „synonym mit proportional"[2]) (geschweige denn mit „kommensurabel") gewesen ist, ja daß die Vergleichlichkeit gerade da, wo es sich um die Bestimmung der Einzelmaße des menschlichen Körpers handelt, überhaupt nicht auf eine formal-mathematische Ordnung zurückgeführt werden kann; hat es sich doch herausgestellt, daß sie an das Bestehen einer Proportionalität nicht gebunden, und durch das Bestehen einer Kommensurabilität nicht gewährleistet wird: Vergleichlichkeit bedeutet hier, wo der Ausdruck nicht im Sinn von *ἀναλογία*, sondern im Sinne von *συμμετρία* oder „concinnitas" gebraucht ist, nicht Proportionalität, sondern Proportioniertheit, d. h. sie ist an Bedingungen geknüpft, die, obzwar sie sich auf Meßbares beziehen, dennoch nicht formal-mathematischer, sondern gegenständlich-ästhetischer Natur sind — an Bedingungen, die jede Kunsttheorie, die noch nicht die grundsätzliche Unabhängigkeit des „Kunstschönen" vom „Naturschönen" erkannt hat, nur durch Berufung auf eine immanente Teleologie des menschlichen Organismus als solchen formulieren kann. Diese Hilfsbegriffe der quantitativen, aber gleichwohl nicht mathematischen Vergleichlichkeit, beide der Vorstellungswelt der Antike entstammend, sind für Dürer einmal der schon erwähnte Begriff des „Nutzes", also das Sokratische *χρήσιμον*, aus dem er aber nur die allergröbsten Vergleichlichkeitsgesetze (Vermeidung des Hinkens, der Blindheit, der Verkrüppelung, oder umgekehrt der Dreibeinigkeit oder Dreiäugigkeit) abzuleiten vermochte — sodann aber (Kauffmann verzeihe!) der Aristotelische Begriff der *μεσότης*. „Darnach soll der Hals sich wol zum Haupt reimen, weder zu kurz noch zu lang noch zu dick oder dünn sein"; und, ganz allgemein auf alle Einzelmaße in allen drei Raumdimensionen angewendet: „doch sollt du kein Ding gar zu lang, kurz, dick, dünn, breit oder schmal machen"[3]) — das sind Forderungen, die nicht auf die Beobachtung eines irgendwie mathematisch ausdrückbaren Proportions- oder Progressionsgesetzes, geschweige denn auf die bloße Bewahrung eines Grundmaßes abzielen, sondern auf die Vermeidung alles dessen, was vor dem Forum einer durch Naturanschauung geschulten ästhetischen Urteilskraft als übermäßig oder unzureichend gelten müßte, und es ist kein Zufall, wenn Dürer sich hier genau derselben Ausdrucksweise bedient, mit der er an der mehrfach angeführten Stelle L. F. 211, 13ff. das Mittelmaß charakterisiert: „das ist ein zu langs oder zu kurz Angesicht, desgleichen in Teilen: das ist ein zu lange, kurze, beulete oder grubete Stirn". Denn wie die Entfernung vom „Mittel" nur unter Preisgabe derjenigen Vergleichlichkeit stattfinden kann, wie sie die Proportionen der in den ersten beiden Büchern vorgeführten „Normal- Bildungen" auszeichnet, so ist umgekehrt die Vergleichlichkeit jener Normalbildungen ihrerseits daran geknüpft, daß jeder ihrer Teile das ihm (natürlich innerhalb der für ihn geltenden gedrungneren oder schlankeren Typus[4])) zukommende Mittelmaß wahrt, und eben dadurch das ihm eigentümliche *τέλος* rein erfüllt. „Vergleichlichkeit" und Mittelmaß sind tatsächlich insofern Wechselbegriffe, als es auf dasselbe hinausläuft, wenn Dürer an der einen Stelle eine Stirn zu „kurz" oder „zu lang" nennt, weil sie das für sie geltende Mittelmaß überschreitet, und wenn er an der anderen Stelle den Hals „zu kurz" oder „zu lang" nennt, weil er sich mit dem Haupte nicht „vergleichlich reimt"[5]).

---

[1]) L. F. 223, 29. [2]) K., S. 128. [3]) L. F. 220, 21.

[4]) Vielleicht ist dies der Sinn des eben erwähnten, ganz spät dem Text eingefügten Satzes L. F. 211, 20: „Durch das ist darum nit beweist, daß ein jedlich Mittel zwischen allen Dingen das Best sei, allein nimm ich dies für in etlichen Dingen zu brauchen." Dürer mag es für nötig gehalten haben, zu sagen, daß das Mittelmaßpostulat nicht um seiner selbst willen gelten soll, sondern nur insofern, als es der Vergleichlichkeit dient: wo also der Gesamttypus z. B. ein „bäurischer" ist, sollen die Einzelstücke nur in dem Sinne „mittelmäßig" sein, daß sie, innerhalb des betreffenden Typus ein *μέσον* darstellen.

[5]) K. hat S. 121 Anm. hiergegen eingewendet, daß die Vergleichlichkeit nicht von der objektiven

Wenn Kauffmann den bisherigen Interpretationen des Vergleichlichkeitsbegriffs den Vorwurf macht, daß sie zu unbestimmt seien, so muß man gegen die seine den Einwand erheben, daß sie zu bestimmt ist: so dankenswert die Entschiedenheit ist, mit der das formale Prinzip der „Konstanz in der Abwandlung" (sub specie quanti also: der Proportionalität oder Progression) hervorgehoben wird, so sehr muß davor gewarnt werden, dasselbe als den einzigen Inhalt des Dürerischen Vergleichlichkeitsbegriffs hinzustellen, in den nicht zufällig, sondern weil es nicht anders sein konnte, die Begriffe des *χρήσιμον* und des *μέσον* gleichsam miteinfließen mußten. Die *συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον*, diese klassisch-griechische Schönheitsdefinition, in der der Dürerische Begriff der Vergleichlichkeit ebenso wurzelt, wie der „convenienza"-Begriff Albertis und Lionardos, enthält gerade da, wo es sich um die Maßentsprechung im Einzelorganismus handelt, von Haus aus ein vollkommen unformalisierbares Moment, indem die Frage, wann die Maße „zueinanderpassen", schlechterdings nicht durch die Angabe einer von sich aus die „concinnitas" garantierenden mathematischen Formel, sondern ausschließlich durch die Berufung auf eine „natürliche Norm" zu beantworten ist[1], — auf eine Norm, die letzten Endes nur so bestimmt werden kann, wie schon Galen es versucht hat: *οὕτω γὰρ ἐξευρήσομεν τῇ νοήσει σύμμετρον, ὅπερ ἑκατέρου τῶν ἄκρων ἴσον ἀπέχει* (de temper. I, IX). — Es ist Dürers große Leistung, innerhalb — und auch außerhalb — dieser Norm eine unendliche Variabilität anerkannt und sozusagen konstruierbar gemacht zu haben; aber gerade deswegen, d. h. gerade weil er sich so früh und so gründlich von allen mathematischen Kanonisierungsversuchen abgewendet hat, konnte er auf die Frage, wann innerhalb einer bestimmten Gestalt die Einzelmaße sich „vergleichlich reimen", am wenigsten etwas anderes antworten als: wenn sie (scil. nach Maßgabe der ästhetischen Erfahrung an „hübsch geachtten" Körpern) „weder zu groß noch zu klein" sind.

I.

Hat Kauffmann die Bedeutung des Vergleichlichkeitsbegriffs unseres Erachtens über Dürers Meinung hinaus verengert, so hat er umgekehrt das Anwendungsgebiet desselben (und seines Parallelbegriffs „Verkehrung") über Dürers Meinung hinaus erweitert: nach seiner Ansicht — und das ist die Hauptthese des ganzen kunsttheoretischen Abschnitts, auf die auch die neue Deutung der Begriffe

---

Beschaffenheit der Komponenten im einzelnen, vielmehr von einer „bestimmten Ordnung in einer Versammlung" abhänge, und daß sie „nicht entstehe, weil diese Komponenten sämtlich gemäßigt sind, sondern obwohl sie unter sich verschieden und folglich nicht sämtlich gemäßigt sind." Allein wo es sich um die Frage des zu Kurzen oder zu Langen handelt, ist „die Beschaffenheit der Komponenten im einzelnen" von ihrer „Ordnung in einer Versammlung" gar nicht abtrennbar, weil jede Veränderung des Teiles a notwendigerweise auf sein Verhältnis zu den Teilen b, c, d und zu dem Ganzen $a + b + c + d$ zurückwirkt, und dieses Verhältnis unter Umständen zu einem völlig disharmonischen machen kann. Und wieso die Tatsache, daß zwei oder mehr Teile das für den betreffenden Typus geltende Mittelmaß einhalten, ihre Verschiedenheit ausschließen soll, ist vollends nicht einzusehen: ein „mittelmäßiger" Hals und ein „mittelmäßiger" Kopf sind doch einander weder gleich noch ähnlich, sondern gemeinsam ist ihnen nur die Eigenschaft, innerhalb ihrer Gattung (und eben dadurch auch im Verhältnis zueinander und zum Ganzen) weder zu kurz noch zu lang zu sein. Im übrigen müssen wir uns gegen die Behauptung verwahren, als hätten wir dem Begriff der Harmonie schlechthin durch den des Mittelmaßes „einen Inhalt zu geben" versucht und dadurch „Langes Deutung vergleichlich gleich gemäßigt unter anderem Namen übernommen". Das trifft schon deshalb nicht zu, weil wir neben der quantitativen Harmonie stets auch die qualitative anerkannten und betonten, für die ja ihrem Begriffe nach das Mittelmaß von vornherein ausschalten muß. Nur hinsichtlich der quantitativen Vergleichlichkeit glaubten (und glauben) wir allerdings, daß sie, den historischen Voraussetzungen des *συμμετρία*-Begriffs entsprechend, nicht ohne Zuhilfenahme des Mittelmaßprinzips verstanden werden kann, womit aber weder geleugnet ist, daß dieses letztere für Dürers Denken an selbständiger Bedeutung immer mehr verloren hat, vielmehr gewissermaßen vom Vergleichlichkeitsprinzip resorbiert worden ist (vgl. P., S. 142 und in diesem Aufsatz S. 178, Anm. 2), noch daß die Vergleichlichkeit im mathematischen Sinn (gleich Proportionalität) eine Sache für sich ist.

[1] K., S. 121 Anm.

„Mittel" und „abgeschieden" recht eigentlich abzielt, — bezieht sich Dürers Kunstlehre nicht ausschließlich, ja nicht einmal in erster Linie, auf den Aufbau und die Bewegung der Einzelfigur, sondern auf die Bildkomposition im Ganzen; das Grundgesetz dieser Bildkomposition aber sei abermals das Prinzip der Vergleichlichkeit, und Dürer habe dem Künstler ganz genau gezeigt, wie er dasselbe im Dasein und Verhalten seiner Figuren zur Geltung zu bringen vermöge: „Erstreckten sich die Regeln für die Verkehrung ausschließlich darauf, wie Mannigfaltigkeit schlechthin zu gewinnen und jede dieser verschiedenen Gestalten einzeln für sich naturgerecht auszubilden sei, so geht Dürer nunmehr dazu über, wie man sich dieser Verschiedenheiten in einer Bildkomposition, die mehrere Individuen vereint, zu bedienen habe. Er behandelt die Frage, welche Verkehrungen (Variationsformen) jeweils ausgewählt und in einem Bilde komponiert werden dürfen, damit nicht nur große Unterschiede beisammen kommen, sondern auch die Vergleichung der Unterschiede hergestellt werde. Hierfür hat Dürer ganz besonders wichtige Kompositionsgesetze ausgearbeitet" [1]).

Demgegenüber ist zu erklären, daß Dürer der Theoretiker — abgesehen von der längst angemerkten, vermutlich durch Lionardo angeregten Feststellung, daß ein und dieselbe Bildung in unterschiedlichem Zusammenhange bald schön, bald unschön erscheinen könne, und daß man sich daher damit begnügen müsse, die Schönheit „nach Gelegenheit der Sach" oder, was dasselbe sagt, „nach Geschicklichkeit" zu verwirklichen [3]) — sich die Gesetze der Gesamtkomposition, oder auch nur der Gruppenbildung, überhaupt nicht zum Problem gemacht hat. Es ist gewiß begreiflich, daß Kauffmann das Bedürfnis empfindet, in Dürers Lehre eine „kunsttheoretische Begründung" für die in Dürers Bildern feststellbaren „rhythmischen" Bewegungsgruppen und Typenzusammenstellungen zu entdecken [4]) — allein so wenig Dürer je daran gedacht hat, die Bewegung als eine „Aufeinanderfolge unendlich vieler Stadien"

---

[1]) Auch in dem Spezialfall der „Regell" — wie oben gesagt dem einzigen, in dem das Verhältnis bestimmter Einzelmaße auf eine wirkliche „Proportion" gebracht erscheint — ist ja (und dasselbe gilt natürlich auch für alle anderen Kanonisierungsversuche, wie sie bei Vitruv, Cennini e tutti quanti vorliegen) das formal-mathematische Gesetz nur deshalb anwendbar, weil die natürliche „Norm" ihm hier entgegenkommt, es sozusagen vorgebildet zeigt: die Gleichung $a : b = b : c$ erzeugt nicht die „Vergleichlichkeit" der menschlichen Gestalt, sondern sie drückt sie bloß aus, weil das Normalverhältnis der drei Stücke Rumpf, Oberschenkel und Schienbein zufällig eine solche Formulierung gestattet. Kopf, Hals und Brust würden dagegen dann, wenn sie nach einer Proportion bemessen würden, sehr wenig „vergleichlich" erscheinen: ihre Harmonie kann schlechterdings nicht anders bestimmt werden, als eben dadurch, daß sie, jeweils für sich betrachtet, „weder zu kurz, noch zu lang" erscheinen.

[2]) K., S. 118; vgl. aber auch die im folgenden besprochenen Äußerungen.

[3]) L. F. 290, 26; 300, 2 und 12; 303, 10 und 24; 306, 14 (vgl. dazu P., S. 132 und K., S. 126 Anm. und 148f.). Nach K. ist auch „geschickt" synonym mit „vergleichlich". Allein dieser Ausdruck ist wesentlich allgemeinerer Natur: er bezeichnet ganz allgemein die Geeignetheit einer Sache, oder auch einer Person, für ihren besonderen Verwendungszweck oder Aufgabenkreis. Es gibt daher eine objektive „Geschicklichkeit", die den Dingen zukommt, wenn sie in zweckgerechter, „ziemlicher" Weise verwendet sind, — und eine subjektive, die (ganz im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs) denjenigen Personen eignet, die zur Ausübung ihres Vorhabens „geschickt" sind (vgl. z. B. L. F. 220, 23: „bist du geschickt . . ."; L. F. 217, 8: „ungeschickt", bei Camerarius „imperiti"; L. F. 224, 36 „ungeschickte Hand"; L. F. 231, 12 „das ihm mißrät durch ihr Ungeschicklichkeit", bei Camerarius „imperitia"). Ausdrücke wie „geschickt", „Geschicklichkeit" u. dgl. können also auch da verwendet werden, wo von Vergleichlichkeit die Rede ist (so z. B. in dem von K., S. 126 Anm. angezogenen, aber nicht ganz richtig transkribierten Satz über den Vergleicher); sie können aber, da eben der Begriff der Geschicklichkeit der weitere ist, auch da verwendet werden, wo z. B. von bloßer Ähnlichkeit die Rede ist (vgl. L. F. 213, 27 und den oben S. 170 Anm. 2 zitierten Vorentwurf dazu). Der Ausdruck bezeichnet eben von sich aus nur eine Adäquatheit schlechthin, und kann daher, je nachdem ob „Vergleichlichkeit" oder „Unterschied" das Geforderte ist, die erfolgreiche Verwirklichung sowohl des einen als des andern charakterisieren.

[4]) K., S. 142.

zu definieren [1]), und so wenig er die Posen der im vierten Buch einander gegenübergestellten Bewegungsfiguren als „Momente eines und desselben Aktes" verstanden und daher als „vergleichlich" bezeichnet hat [2]), so wenig haben wir in seinen Schriften die Forderung zu entdecken vermocht, daß die Verkehrung dem Mann der Bewegungszustände „in einer Versammlung" (soll heißen: in einem Gemälde) [3]) jeweils „innerhalb einer und derselben Bewegungsart stattfinden müsse, nicht aus der Art schlagen dürfe und mit stetiger Proportion aufeinander folgen solle" [4]). Wohl hat er, wie für die Darstellung der unterschiedlichen Gesichtstypen, so auch für die Darstellung der unterschiedlichen Bewegungen geometrische Variationsmethoden ausgearbeitet [5]), aber über die kompositorische Zusammenordnung dieser

---

[1]) K., S. 140f. In Wahrheit enthalten die von K. angezogenen Stellen (Proportionslehre fol. V 4 r bis V 5 r) im Gegensatz zu den in der spätscholastischen Lehre vom unendlich Kleinen wurzelnden Sätzen Lionardos (Trattato Nr. 300) nichts als die simple Feststellung, daß die Bewegungen im Rahmen der physischen Möglichkeit („was das Lebendig zuläßt") unendlich variiert werden dürfen, während davon, daß die einzelne Bewegung in sich als eine „Aufeinanderfolge unendlich vieler Stadien" aufgefaßt werden könne, schlechterdings keine Rede ist.

[2]) K., S. 141. Das zu beweisen, läßt K. sich auch durch die Syntax nicht abhalten: von den ersten beiden Bewegungsfiguren der Proportionslehre heißt es bei ihm, daß sie „umgekehrte Leistungen in einer und derselben Bewegungsart" seien, und daß Dürer diese Bewegungs-Verwandtschaft meine, wenn er sage, daß die Frau trotz ihrer Verschiedenheit dem Manne „zugehöre, aber widersins". In Wahrheit meint Dürer aber eine ganz andere Verwandtschaft, denn sein Satz lautet folgendermaßen: „Vnd zu gleycher weyß beug ich auch das siben haupt lengig weyb, das dem ob beschrybenen man zugehört, aber widersins, dann ich richt ihr . . .". Die adverbiale Bestimmung: „aber widersins" gehört also nicht zu „zugehört", sondern zu „beug ich", denn der Satzteil: „das dem ob beschryben man zugehört" ist Relativsatz zu „das siben haupt lengig weyb", ist also nichts anderes als eine Umschreibung des Adjektivums „zugehörig", wie es etwa fol. R 3 v verwendet wird („. . . hab ich disen obgemeldten man . . . mit seinem zugehörigen weyb . . . auffgerissen"). Das Zugehörigkeitsverhältnis ist also kein solches, das erst durch die Art der Bewegung begründet werden würde, vielmehr ein solches, das ganz unabhängig von dieser, nicht auf funktionaler, sondern auf konstitutioneller Basis, besteht: Dürer sagt nicht, daß er das Weib so biege, daß es dem Manne „widersins" zugehört, sondern er sagt, daß er das ihm zugehörige Weib widersins biege, und wirklich ist im ersten Buche (fol. B 1 r) zu lesen, daß dieses Weib dem entsprechenden Manne „gemäß" sei (auf fol. R 1 r wird es geradezu als „das erst beschryben weyb des ersten dicken starken Mannes", gleichsam als seine angetraute Frau, bezeichnet). Camerarius übersetzt daher ganz richtig: „similem rationem sequeris in flexione muliebris imaginis accomodatae (nicht accomodata!) superiori virili, sed nos contrarium gestum exposuimus in exemplo", woraus besonders deutlich erhellt, daß das Zugehörigkeitsverhältnis nicht auf einer Verwandtschaft der Bewegung, sondern auf einer Entsprechung der Körperproportionen beruht.

[3]) Vgl. Anm. S. 183, Anm. 1.

[4]) K., S. 141. Im Gegenteil heißt es bei Dürer nur: „aus diesen obbeschriebnen Dingen magst du deinen Bildern ein Geberd machen wie du willt, dazu es dir dienstlich soll sein, allein daß es der Natur gemäß sei" (L. F. 234, 22).

[5]) Merkwürdigerweise will K. das, was er hinsichtlich der Proportionsfiguren und Köpfe des III. Buches so energisch verficht, hinsichtlich der Bewegungslehre des IV. Buches nicht gelten lassen: daß Dürer mit Hilfe seiner Liniensysteme tatsächlich Bewegungen konstruieren wollte. Er habe vielmehr nur „die Veränderungen der Lageverhältnisse der Organe eines Körpers deutlich machen wollen, die durch die Bewegungen bewirkt werden", d. h. er habe zu zeigen versucht, „wie bei der Bewegung eines oder mehrerer Glieder die Maßverhältnisse im Vergleich zur Ruhestellung sich verändern und verschieben", nicht aber durch Veränderung der Maßverhältnisse Bewegungsformen zu „eruieren" getrachtet.

Hier muß jedoch ein Mißverständnis vorliegen. Dürer will allerdings die Bilder wirklich „biegen lernen" (Proportionslehre fol. V 5 r), d. h. es handelt sich für ihn um das Problem, wie man die in den ersten beiden Büchern vorgeführten und im dritten Buch auf geometrischem Wege variierten Figuren auf ebenso geometrische Weise aus ruhenden in bewegte verwandeln kann. Gegeben sind die Normal-

Möglichkeiten hat er sich nirgends ausgesprochen; und daß für die Proportions- und Typenlehre ganz dasselbe gilt, wie für die Bewegungslehre, brauchen wir hier nicht mehr zu beweisen, da in Ansehung ihrer die Hypothese, daß Dürers Kunstlehre eine Kompositionslehre sei, mit der bereits widerlegten Behauptung, daß die Dürerischen „Mittel" als Zwischenglieder eines Gruppenganzen aufzufassen wären, steht und fällt, und da unter all den Sätzen, die Kauffmann als Anweisungen zur Bildkomposition vorlegt, kein einziger ist, der sich nicht in Wahrheit auf die Gestaltung der Einzelfigur bezöge[1]). Gewiß hat Dürer den Satz aufgestellt: „Jdoch soll ein Idlicher künnen machen ein bäurisch und ein adelig Bild. Dann viel mittelmäßiger Bild sind dorzwischen zu finden"[2]), aber an keiner Stelle hat er gesagt, daß eine Darstellung,

risse, d. h. Frontal- oder Dorsalaufriß, Profilriß und Grundriß; bekannt sind die Stellen, wo die einzelnen Glieder gegeneinander verschieblich sind (L. F. 232, 13ff.); und angenommen wird der Winkel, in dem sie an diesen Stellen von der Ruhelage abweichen. Und nun zeigt Dürer, wie man auf Grund dieser Daten aus den drei Rissen des ruhenden Köspers den Aufriß des bewegten entwickeln könne. So wird z. B. aus dem Grundriß und dem schräggelegten Profilriß des unbewegten Kopfes auf rein projektivem Wege der En-face-Aufriß desnach vorn gebeugten, oder umgekehrt aus dem Frontalriß und dem schräg gelegten Grundriß des unbewegten Kopfes der En-face-Aufriß des seitlich gewendeten erzeugt, und dann wird der ganze Körper dadurch in Bewegung versetzt, daß bei allen selbständig beweglichen Körperteilen in gleicher Weise verfahren wird, und alle Risse zu zwei (notwendigerweise reziproken) Gesamtfiguren zusammengesetzt werden: „vnd nym das vnder sich gebuckt forbeschryben mans haubt vnd setz das nebensichtig auf den fürsichtigen man, so würdet sein Angesicht auf sein lincke seyten gewent. Aber das fürsichtig Angesicht setz ich auf den nebensichtigen man... danach bieg ich in oberhalb der weychenn auf sein lincke seytten, so würdet die recht Achsel höher dann die linck usw." Man kann nicht ableugnen, daß hier die Veränderung der Lageverhältnisse, wie sie durch die Zusammenziehung eines gedrehten und eines nicht gedrehten Normalrisses konstruiert wird, tatsächlich unmittelbar die Bewegung erzeugt, die demgemäß (was ziemlich unverständlich wäre, wenn Dürer nur ihre Konsequenzen hätte aufzeigen und nicht die Möglichkeit ihrer Erzeugung hätte erklären wollen) bei allen sieben Paaren auf zwei Ebenen beschränkt bleibt: parallel und senkrecht zur Zeichenfläche. Diese Schranken zu sprengen dient dann das „Kubenverfahren", das jeden einzelnen Körperteil in ein „geviert corpus" einschließt und dieses jeweils für sich durch wiederholentliche Parallelprojektionen beliebig verschieben kann. — Daß diese Verfahren des vierten Buches, wie alle Messung überhaupt, mehr pädagogischen als praktischen Wert besaßen, hat Dürer selbst gewußt (fol. Y 1 v, vgl. L. F. 230, 11); aber grundsätzlich sind sie nach seiner Absicht ebenso zur „Konstruktion von Bewegungszuständen" bestimmt, als die Verkehrungsverfahren des dritten Buches zur „Konstruktion" von Körpern und Physiognomien bestimmt waren. Auf eine Behandlung der internen Bewegungsvorgänge dagegen, d. h. auf eine maßstäbliche Bestimmung der muskulären Volumverschiebung innerhalb der einzelnen Gliedmaßen, hat Dürer im Gegensatz zu Lionardo verzichtet, vielmehr die Einsicht in diese Dinge der unmittelbaren Beobachtung anheimgestellt (L. F. 234, 32 ff.).

[1]) Vgl. K., S. 148f.; der dort zitierte Satz L. F. 226, 15 z. B. sagt nur, daß innerhalb der Einzelfigur kein Widerspruch zwischen „stark" und „lind" u. dgl. stattfinden dürfe, aber keineswegs, daß innerhalb einer Komposition von Einzelfiguren eine besondere „Art" oder ein besonderes „Geschlecht" festzuhalten sei. Auch der dortselbst (wieder einmal aus dem Londoner Ms.) abgedruckte Passus L. F. 348, 3 („Das Gut ist mit Mühe zu erfinden . . ."), den K. auf die „Unterbringung der Gestalten in ihrer geziemenden Umgebung" bezieht, betrifft in Wahrheit nur die Zusammenstellung der Glieder innerhalb der Einzelgestalt; das lehrt neben dem unmittelbar vorangehenden Satz L. F. 348, 1 der weitere Zusammenhang, wie er bei L. F. auf S. 361, 1 ff. wiedergegeben ist: das Ganze ist ein Vorentwurf zu L. F. 223, 5ff. — Der Ausdruck „die ganze Versammlung" endlich, den K. beständig für das Bildganze gebraucht (z. B. S. 120, 127, 131, 136, 146, 148), ist von Dürer niemals anders als auf den Einzelorganismus oder sogar auf einen Teilkomplex desselben („die ganze Versammlung des Haupts") angewendet worden: vgl. L. F. 223, 29 und 360, 20.

[2]) L. F. 247, 29. Wieso übrigens die hier ausgesprochene Anerkennung der Tatsache, daß zwischen den zwei Extremen „bäurisch" und „adlig" viele „mittelmäßige" Bildungen möglich sind, die bisherige Deutung des Ausdrucks „Mittel" im Sinne von μέσον widerlegen soll (K. 131 Anm.), ist nicht recht

die adelige und bäurische Gestalten zeigt, die „mittelmäßigen Bild“ als „Zwischenstufen“ zwischen sie einschalten müsse[1]); gewiß hat er die Sätze geschrieben: „Aber Etlich wöllen der Verändrung so gar wenig thon, daß mans nicht wol merken kann. Solchs soll nichts, so mans nit prüfen kann, und zuviel taug auch nichts, ein recht Mittel ist das best. Aber daß ich in diesem Büchlein hiervon so weit von einander gefahren bin, hab ich darum gethan, daß mans in kleinen Dingen destbaß spüren mög. Wer aber mit in ein Größe fahrn will, der folg dieser meiner Härtigkeit nit nach, sunder mach sein Ding linder, auf daß es nit thierisch werde, sunder daß es künstlich zu sehen sei“[2]), aber aus keinem dieser Worte geht hervor, daß sich die in ihnen enthaltenen Vorschriften (von Kauffmann als eine Anweisung zur Komposition des Bildganzen gedeutet) auf etwas anderes, als auf die Behandlung der Einzelfälle als solcher beziehen, denn nichts berechtigt zu der Annahme, daß die auch hier begegnende Empfehlung des „rechten Mittels“ eine „Warnung vor schroffen Gegensätzen in einer Komposition“ bzw. eine Mahnung zur „Aufnahme weiterer Variationsgrade in das Kunstwerk“[3]) enthalten, anstatt auf die einfache Feststellung hinauszulaufen, daß die „Verkehrung“, d. h. die Entwicklung einer neuen Figur aus einer gegebenen, mit Maßen müsse gehandhabt werden, damit die beiden, ganz gleich ob sie in einem Bild zusammentreten oder nicht (diese Frage wird, wiegesagt, von Dürer gar nicht aufgeworfen)[4]), zwar unter-

einzusehen: die Anerkennung dieser Tatsache beweist zwar, was freilich niemand bezweifelt hatte, daß Dürer das μέσον nicht als einen geometrischen Punkt auffaßte, vielmehr innerhalb seiner noch mannigfach gestufte und differenzierte Möglichkeiten erblickte; sie widerlegt aber nicht, daß diese Möglichkeiten in ihrer Gesamtheit die Region der μεσότης konstituieren (in unserem Fall die Sphäre des weder Adligen noch Bäurischen). Man kann z. B. auch den „Durchschnittsmenschen“ als ein μέσον zwischen dem Genie und dem Idioten, oder zwischen dem Heiligen und dem Verbrecher, bezeichnen, ohne damit in Abrede zu stellen, daß es sehr viele, voneinander qualitativ und auch graduell verschiedene Durchschnittsnaturen gibt, wie denn auch Aristoteles etwa den Mut als das μέσον zwischen Feigheit und Tollkühnheit definiert, ohne damit zu leugnen, daß innerhalb dieser Mittelregion sehr viel verschiedene Arten und Grade des Mutes möglich sind.

[1]) K., S. 130ff. Auch der Satz L. F. 220, 22: „Und ohn Zweifel bist du geschickt, . . . so magst du große Ungleichheit gegeneinander führen“), bezieht sich in Wahrheit nicht auf Kontraste zwischen den Einzelgestalten („bäurisch“ und „adlig“), sondern auf Kontraste innerhalb der Einzelgestalt („breite Schultern, dünne Weichen, schmal Hüft und diesem widerwärtig“).

[2]) L. F. 217, 34 und 356, 1.

[3]) K., S. 119. Wenn K., S. 149 den bekannten Melanchthonbrief an Georg v. Anhalt, in dem die Entwicklung Dürers von bunter Mannigfaltigkeit zur Einfachheit geschildert wird (wobei zugleich der in dem ebenso berühmten Brief an Hardenberg herausgearbeitete Gegensatz zwischen der jugendlichen Freude am Unerhört-Monströsen und der dem reifen Alter genügenden „einfachen Nachahmung der Natur“ in den Gedankengang hineinspielt), als ein Zeugnis für Dürers Abneigung gegen „schroffe Gegensätze“ in Anspruch nehmen kann, so verdankt er diese Möglichkeit nur einer mehr geschickten, als genauen Übersetzung, die hier dem Original gegenübergestellt sei.

Melanchthon:	Kauffmann:
„Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere se iuvenem floridas et maxime varias picturas amasse seque admiratorem suorum operum valde laetatum esse contemplantem hanc varietatem in aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri naturam et illius nativam faciem imitari conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse.“	„Als ich jung war, hatte ich gern bunten Wechsel und schroffe Unterschiede in meinen Bildern und weidete mich mit Stolz und Freude gerade an diesen Gegensätzen in jedem Bild. Später, als ich alt wurde, lernte ich die Natur betrachten und in ihrem ursprünglichen Wesen nachahmen und begriff diese Einfachheit als die Krone der Kunst.“

[4]) Die einzige uns bekannte Stelle, in der überhaupt von einer „Zusammenstellung“ mehrerer, wenn auch nur zweier, Figuren die Rede ist, ist der von K., S. 122 Anm. veröffentlichte Satz, in dem es heißt, daß ein Weib, „das do einem Man zugestelt würt“, um ein bestimmtes Maß hinter der Größe desselben zurückbleiben solle. Allein es handelt sich dabei keineswegs um ein „Kompositionsgesetz“, sondern

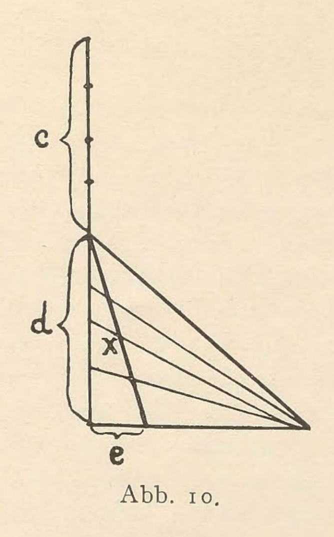
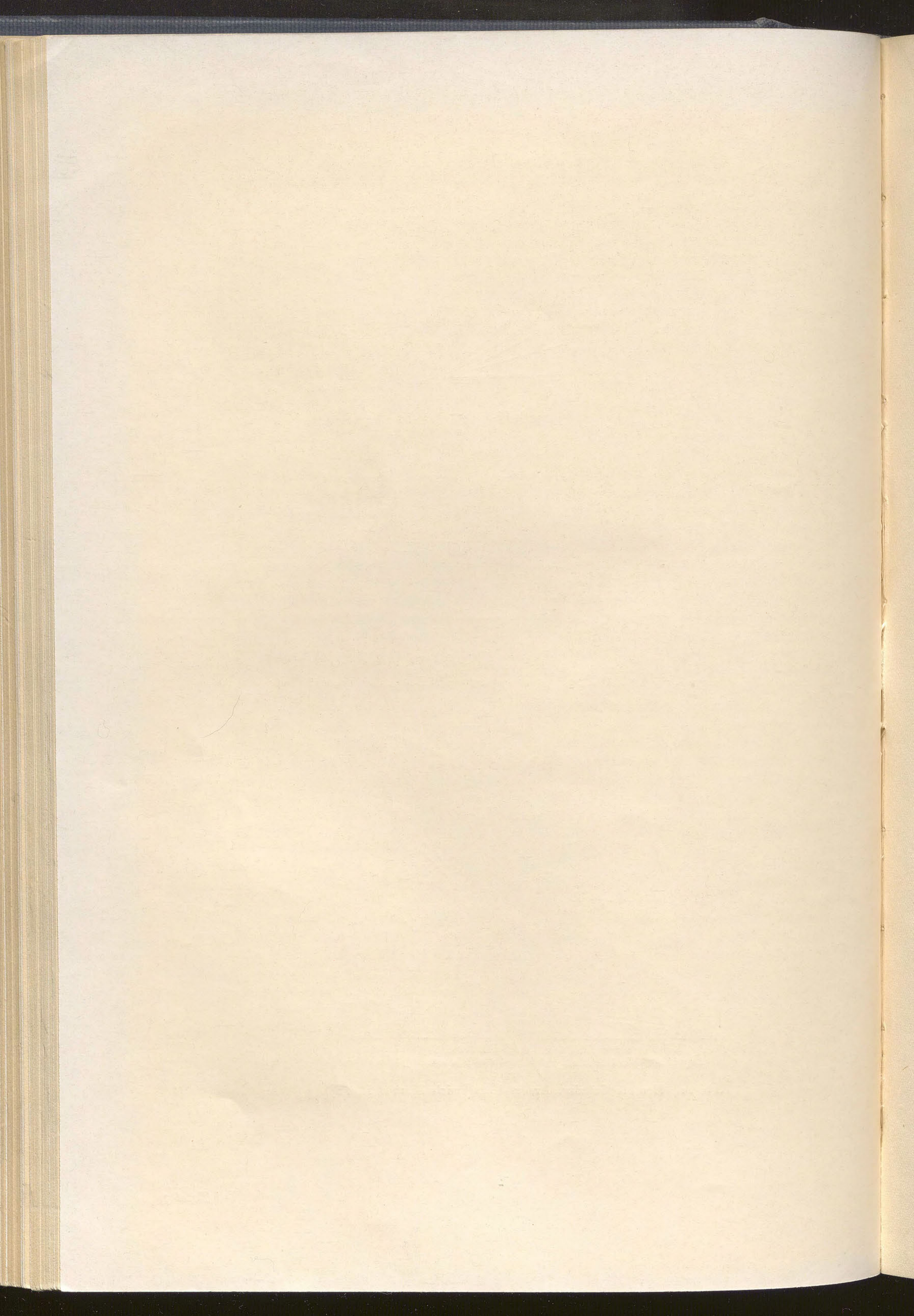


Abb. 10.



Abb. 11. Hendrik Goltzius, Ars et Usus (Stich B. 111, H. 123).



scheidbar werden, aber nicht bis zu dem Grade, daß die neu konstruierte Figur ins Tierische ausartet. Der Satz „ein recht Mittel ist das best" („media igitur quaeque optima sunt", heißt es sehr klar bei Camerarius) enthält eben auch hier nichts anderes, als das gute alte „ne quid nimis" [1]).

Es wäre gewiß sehr interessant, wenn Dürer, anstatt immer wieder die Forderungen der alten und uns nicht eben tiefsinnig erscheinenden Mittelmaßästhetik zum Ausdruck zu bringen und die Momente der Vergleichlichkeit nur innerhalb des Einzelorganismus zu untersuchen, „Kompositionsgesetze ausgearbeitet" hätte, in denen er uns über den „verwandtschaftlichen Gruppenzusammenhang" der Bildelemente, über das „proportionale Verhältnis aller Variationsstufen", wie es durch Einfügung von „Mittelgliedern zwischen schroffen Gegensätzen" herzustellen sei, über die „geregelte Abfolge der Aktionen in der Bewegungsgruppe" u. dgl. mehr belehrt hätte — aber wir haben beim besten Willen in seinen Schriften k e i n W o r t von allem diesem zu entdecken vermocht. Man kann das bedauern und kann sich darüber wundern; allein auch in Italien hat sich die Lehre von der „Komposition" erst ganz allmählich im Laufe des 16. Jahrhunderts entwickelt [2]): noch Alberti kommt über die Aufstellung einiger allgemeinster Forderungen, die überdies z. T. rein stofflicher Natur sind, nicht hinaus, und selbst in Lionardos verstreuten Aufzeichnungen wird das Problem verhältnismäßig selten behandelt. Dabei geht Lionardo — die Gedanken Albertis aufnehmend und weiterspinnend — auf das „comporre delle storie" immer noch ausführlicher und tiefgründiger ein, als alle anderen Theoretiker der Zeit, sowohl in bezug auf Farbabstimmung, Lichtführung und Perspektive, als in bezug auf die Darstellung der Affekte und die Gruppierung der Typen (von seinen berühmten Idealentwürfen für Schlachten, Sturm und Sintflut ganz abgesehen), und es ist etwas hart, wenn Kauffmann die Tendenz und Fähigkeit zur Entwicklung von Kompositionsgesetzen, die er Dürern „ganz zu Unrecht untergeschoben hat", gerade dem Lionardo grundsätzlich abzusprechen versucht [3]). Vor allem aber muß die Behauptung zurückgewiesen werden, daß Dürer sich mit dem Begriff der V e r g l e i c h l i c h k e i t zu Lionardo „in G e g e n s a t z" gestellt habe [4]). Denn auch für Lionardo — den Begründer der vergleichenden Anatomie und Physiognomik — ist das Grundgesetz der Natur die unendliche Mannigfaltigkeit der I n d i v i d u e n innerhalb t y p i s c h e r Arten und Gattungen [5]); auch er hat, nicht anders als Alberti, stets eine Vereinigung der „varietà" mit der „convenienza" oder „corrispondenza" gefordert, die er an einer bemerkenswerten Stelle mit dem „harmonischen Zusammenklang musikalischer Töne" vergleicht [6]), und gerade er ist es gewesen, der die Bedeutung dieses Convenienzabegriffes am stärksten betont und sein Anwendungsgebiet am meisten erweitert hat — in Sätzen, die teils für Dürers Formulierungen ebenso vorbildlich wurden, wie die „precetti" Albertis (vgl. die Mahnung zur harmonischen Abstimmung der Maße, des Alters, der Artbeschaffenheit und der Bewegungsmodalität im Einzelkörper [7]), teils über Dürers Lehren gerade darin hinausgehen, daß es sich in ihnen tatsächlich um Kompositionsvorschriften handelt: für die Abstufung der Farben, der Helligkeitswerte und der Deutlichkeit stellt er das „Gesetz der stetigen Abnahme" — proportional zur Entfernung und zur Dichtigkeit des Zwischenmediums — auf [8]) (wie er denn auch die Regeln der bisher nur konstruktiv bewältigten Perspektive in einer arithmetischen Proportion zwischen Entfernung und Sehgröße ausgedrückt hat [9])); und wenn er

um eine Maßnahme, die einer o p t i s c h e n T ä u s c h u n g v o r b e u g e n soll: die endgiltige Fassung (Proportionslehre fol. D VI v; Kauffmann hat wieder nur auf den Entwurf in den Londoner Mss. geachtet) lautet ganz unzweideutig: „Vnd so der man vnd das weyb einer sort zusammen geordnet werden, soll die lini des weybes, daraus sy gemessen wirdet, ein 18 teyl kurtzer genommen werden, dann des mans lini ist. E s w u r d e s o n s t d a s w e y b g r ö ß e r s c h e i n e n dann der man, d a r u m b d a s j r n a c k e t f l e i s c h i g e r v n d m o l l e t e r dann des mans gezogen söll werden . . ." In seinem Stich B. 1. hat Dürer übrigens diese Vorschrift genau befolgt.

[1]) So Camerarius' Übersetzung des Satzes L. F. 220, 21: „sed hoc loco iterum moneo: videas per omnia differentiae vocabula n e q u i d n i m i s".

[2]) Vgl. K. Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, 1912, S. 75.

[3]) K., S. 120 Anm. [4]) K., S. 120 Anm.; S. 137 Anm.; S. 146 Anm.

[5]) Vgl. statt aller anderen Beispiele Trattato Nr. 79.

[6]) Trattato Nr. 21. [7]) Trattato Nr. 113, 272, 284, 383.

[8]) Trattato Nr. 154, 222, 223, 235, 297 usw.

[9]) J. P. Richter, The liter. Works of Lionardo da Vinci, 1883, Nr. 99, 100, 223.

gelegentlich empfiehlt, Hell und Dunkel unmittelbar gegeneinanderzusetzen [1]), und auch bei der Figurenzusammenstellung die „retti contrarii", z. B. das Häßliche mit dem Schönen, das Große mit dem Kleinen, den Greis mit dem Jüngling, dicht zu vereinen [2]), so lassen sich diesen Vorschriften (von denen die erste überdies nur mit der ausdrücklichen Einschränkung gilt, daß der Künstler die Absicht hat, eine besonders starke Dunkelwirkung zu erzielen [3])) weit zahlreichere andere gegenüberstellen, in denen er gerade umgekehrt auf ein „unmerkbares Verlaufen süßer Lichter in liebliche und angenehme Schatten" [4]) und, hinsichtlich der Figurenkomposition, auf eine Nachbarschaft des stimmungsmäßig oder altersmäßig Verwandten dringt: „Du darfst nicht die Schwermütigen und Weinenden unter die Heiteren und Lachenden mischen" [5]); und: „Mische nicht Kinder mit Greisen, Jünglinge mit Säuglingen, Weiber mit Männern, es sei denn der dargestellte Vorfall erzwingt eine solche Verbindung" [6]). Lionardo beobachtete allerdings zu unbefangen und dachte zu künstlerisch, um sich durch den Begriff der „convenienza" die Augen für den Wert und die Unentbehrlichkeit der unvermittelten Kontraste verschließen zulassen [7]) (wie ihn denn überhaupt gerade seine Universalität an einer endgültigen Systematisierung seiner Gedanken verhinderte), — allein es geht nicht an, ihm den Besitz jenes Vergleichlichkeitsbegriffs schlechthin streitig zu machen, und dadurch Dürer gerade da zu ihm in Gegensatz zu stellen, wo sich in Wahrheit das Denken der beiden Künstler am engsten berührte, weil jeder von ihnen, aller sonstigen Verschiedenheit ungeachtet, in seiner theoretischen Grundeinstellung ein Renaissancekünstler war. Beide kommen überein in der zwiefachen Forderung: „varietà" und „convenienza", „Unterschied" und „Vergleichlichkeit" — nur hat sich Dürer darauf beschränkt, die Erfüllung dieses Doppelpostulats für den Einzelkörper zu sichern, dafür aber innerhalb dieser gegenständlichen Beschränkung die Lehre von den „Varietates" zum Einen durch eine Vervielfachung der Typen bereichert, zum Andern aber, und das ist in der Tat seine entscheidendste Leistung, durch eine Ausbildung der geometrischen Verkehrungsverfahren gewissermaßen funktional gemacht. — So hat er die Künstler, denen er nicht nur eine unerhört reiche Beispieltafel der natürlichen Formen, sondern auch die Mittel zur unbeschränkten weiteren Vervielfältigung derselben an die Hand gab, dazu angeleitet, wie sie, noch über die vielen von ihm selber aufgestellten Paradigmata hinaus, alle Arten von ruhenden und bewegten Gestalten, alle Arten von mehr oder weniger ausgeprägten Physiognomien „durch die Messung" konstruieren, und (wie wir hinzufügen müssen) gerade durch die Schärfung des Gefühls für die „Unterschiede" den Sinn für die „Gestalt der Hübsche" wo nicht erwerben, so doch schärfen und ausbilden könnten. Aber sein Ehrgeiz ging nicht dahin, sie „komponieren" zu lehren.

D. Das Problem der Schönheit.

Wenn Kauffmann die Bedeutung der in den ersten beiden Büchern vorgeführten Proportionsfiguren weniger in ihrem paradigmatischen Eigenwert erblickt, als in dem Umstand, daß sie (vermeintlich) alle auseinander und letztlich aus einem einzigen Prototyp entwickelt worden wären, wenn er den Begriff des um seiner selbst willen wertvollen μέσον durch den Begriff eines an und für sich wertindifferenten, erst in der Verbindung mit zwei artverwandten Endgliedern ein wertbedeutsames Gruppenganzes konstituierenden τρίτον zu ersetzen oder doch wenigstens ihm gegenüber in den Hintergrund zu drängen versucht, wenn er die Vergleichl'chkeit der Abmessungen durch das „Festhalten eines gemeinsamen

[1]) Trattato Nr. 190a, angezogen von K., S. 137 Anm. Der ebendort notierte Passus Trattato Nr. 258c stellt nur die dieser Vorschrift zugrundeliegende psychophysiologische Tatsache fest, daß Gegensätze einander steigern, ebenso Richter Nr. 280.

[2]) Trattato Nr. 139 und 187, zitiert bei K., S. 120 Anm. und S. 146 Anm.

[3]) „Se tu uoi fare una eccellente oscurità."

[4]) Trattato Nr. 291, 84a, 86 (die bekannte Stelle über das „sfumato"), 87.

[5]) Trattato Nr. 185. [6]) Trattato Nr. 378; vgl. auch Nr. 379.

[7]) Daß auch Dürer sie keineswegs vermieden hat, lehrt ein Blick auf das berühmte Barberini-Bild, auf dem der jugendlich-schöne Christuskopf just neben die karikaturhafte Fratze eines bösartigen Alten gestellt erscheint, — ein Kontrast, dessen Härte gerade den italienischen Künstlern, die sich durch Dürers Bild inspirieren ließen, als milderungsbedürftig erschien.

Grundmaßes" gewährleistet glaubt, und selbst dem Ausdruck „Ungestalt" den Charakter einer „Bewertung im Sinne von Schön und Häßlich" streitig macht so liegt allen diesen Deutungen neben der Absicht, bei Dürer eine „kunsttheoretische Begründung" der rhythmischen Gesamtkomposition nachzuweisen, eine noch tiefer greifende Tendenz zugrunde: die Tendenz, die Dürerische Kunstlehre, die man zu Unrecht „zu einer Ästhetik gemacht" habe, im wesentlichen als eine „Lehre von der Natur" darzustellen, und namentlich das „Problem der Schönheit", wie Wölfflin es genannt hat, nach Möglichkeit aus ihr zu eliminieren: „nicht die Schönheit ist Dürers Zentralproblem gewesen, sondern eine Morphologie der Natur ist der eigentliche Gegenstand seines Werkes über die menschliche Proportion" [1]).

Nun ist es eine allgemein anerkannte Tatsache [2]), daß die Kunsttheorie der Renaissance im allgemeinen und diejenige Dürers im besonderen ein überaus komplexes Gebilde darstellt: die nach heutigen Begriffen heterogensten Elemente der antiken und mittelalterlichen Bildungsüberlieferung zusammenschließend, umfaßt sie in noch ungeschiedener Einheit eine ganze Reihe von Teildisziplinen, die sich späterhin methodologisch und gegenständlich gegeneinander verselbständigt haben; und man kann ohne allzu große Übertreibung sagen, daß die ganze projektive Geometrie, ein großer Teil der Anthropologie, und wichtige Einzeldisziplinen der physikalischen Optik dem Schoß der Kunsttheorie entsprungen sind. Aber ebenso wie die Kunsttheorie Gebiete umfaßte, die heute als spezifische Domänen der Naturwissenschaften gelten, so hat sie auch diejenigen Fragen erörtert, die späterhin den spezifischen Aufgabenkreis der Ästhetik darstellen sollten — der Ästhetik, die nicht minder ein verselbständigtes Teilgebiet der renaissancistischen Kunsttheorie bedeutet, als etwa die projektive Geometrie. Man hat also sicher kein Recht zu der Behauptung, daß Dürers Kunsttheorie eine Ästhetik gewesen sei (und uns wenigstens lag diese Behauptung auch vollkommen fern), — aber es ist nicht minder unbegründet, zu sagen, daß sie keine Ästhetik gewesen sei: sie ist keine Ästhetik, aber sie enthält eine; und genau wie Luthers Glaubenslehre, ohne Religionsphilosophie zu sein, religionsphilosophische Probleme behandelt, so sind in Dürers und seiner Zeitgenossen Kunstlehre, ohne daß sie deshalb als eine Ästhetik bezeichnet werden dürfte, ästhetische Probleme gestellt und gelöst worden. Zu solchen Problemen gehört z. B. die Frage nach der Stellung der bildenden Künste im System der „artes" und nach ihrer Wertgeltung im Rahmen der Allgemeinkultur [3]), gehört ferner die Diskussion über Themen wie „imitazione", „invenzione" oder „decoro", gehört vor allem aber auch die Frage nach dem Wesen und der Bestimmbarkeit des Schönen.

So sicher und allgemein anerkannt es ist, daß die Maßverhältnisse der gedruckten Proportionslehre keine einseitig „idealisierende" Absicht verfolgen (wie denn auch unseres Wissens niemand behauptet hat, daß sie dem „Kunstverstand entstammten" [4])), so sicher ist es auch, daß Dürer zu Anfang seiner kunsttheoretischen Tätigkeit dem Ziele zustrebte, eine eindeutig bestimmbare, und daher von den Schwankungen des individuellen Urteils wie von der Mannigfaltigkeit der Umgebung, in der sie auftreten kann, gleich unabhängige Schönheit zu finden: ausgehend von den dunklen Andeutungen Jacopo de Barbaris und fußend auf den Angaben Vitruvs, der ja nur einen „homo bene figuratus" kennt, hat Dürer jenes erste Proportions- oder besser Konstruktionsschema ausgearbeitet, das nicht nur die Maße, sondern auch die Konturen und die Stellung der Gestalten eindeutig festlegt, und mit dessen Hilfe er den Apollo, den Herkules, den Adam und den Hl. Sebastian ohne irgendwie wesentliche Differenzierung zur Darstellung brachte. Wenn er in reiferen Jahren erklärte, daß „die Linien, dormit man ein Bild umzeucht, weder mit Zirkelen noch Richtscheitlinien umzogen werden" können [5]), und daß es ihm unmöglich erscheine, anzugeben, „was Maß sich zu der rechten Hübsche nachnen möcht" und „welch der Menschen schönste Gestalt und Maß kinnte sein und kein andre" [6]), so bedeutet nicht nur die Ablehnung

[1]) K., S. 98ff. [2]) P., S. VIII und 8ff.

[3]) In Italien ist die typische Form, in der diese beiden Probleme behandelt zu werden pflegen, der sogenannte Paragone, der sich — ein Punkt, an dem die Überleitung in die moderne Ästhetik besonders deutlich faßbar wird — bereits im Lauf des 16. Jahrhunderts aus einem Rangstreit zwischen den Kunstarten zu einer Diskussion ihrer Wesensunterschiede umbildete; vgl. etwa Lionardo mit Comanini oder Castelvetro. Schon bei Lionardo selbst mischt sich in die Polemik eine Reihe von Gedanken, die späterhin die Grundlage einer rein wesensbestimmenden Betrachtung zu bilden bestimmt waren.

[4]) So K., S. 99. [5]) L. F. 346, 13, von 1523. [6]) L. F. 221, 26—222, 26.

der geometrischen Rationalisierung, sondern auch die Ablehnung der formalen und maßstäblichen Monopolisierung der Schönheit eine Absage an die eigene Vergangenheit. Denn erst die Berührung mit der skeptischen Lehre Lionardos[1]), die Nachricht, daß auch die Antike ihre Gottheiten nach unterschiedlichen Maßen proportioniert habe[2]), die Einsicht in die notwendige Beschränktheit und Unzulänglichkeit des menschlichen Urteils[3]) und die Erfahrung seiner eigenen praktischen und theoretischen Arbeit hatten ihn gelehrt, an Stelle der unbedingten Schönheit (wie sehr wir zu dem Gebrauch dieses Ausdrucks berechtigt sind, erhellt aus der Tatsache, daß Camerarius den Ausdruck „rechte Hübsche" geradezu mit „absoluta pulchritudo" übersetzt) die bedingte, in vielen Formen erscheinende und „nach Geschicklichkeit", d. h. nach den besonderen Erfordernissen des Einzelfalls, zu differenzierende[4]), zu suchen[5]). Diese zu suchen hat Dürer aber niemals aufgehört, und das „Problem der Schönheit" ist

[1]) Der Umschwung fällt zeitlich mit der Rückkehr von der zweiten Italienreise zusammen (vgl. P., S. 102ff.), und vielleicht ist es kein Zufall, wenn Dürer zu derselben Zeit, da der bisher einheitliche Schönheitskanon „sich zu zersplittern beginnt" (Justi), auch den Wert der eigenen künstlerischen Produktion nur mehr als einen relativen zu behaupten wagt: in dem Brief an Jakob Heller vom 4. Nov. 1508 verwahrt er sich ausdrücklich dagegen, dem Auftraggeber eine „gute" Arbeit zugesichert zu haben: nur etwas, das nicht viele andere könnten, habe er versprochen. In dem Satz L. F. 229, 16—19 hat er später selbst die Parallele zwischen der Relativität des Naturschönen und der des Kunstschönen gezogen.

[2]) L. F. 315, 25.

[3]) L. F. 300, 9—21; 301, 16ff.; 352, 9ff.; 221, 22ff.; 222, 13ff. Über das allmähliche Anwachsen dieser Skepsis gegenüber dem menschlichen Urteil (um 1512 hielt Dürer wenn auch nicht das Urteil des Einzelnen, so doch die communis opinio für einigermaßen maßgeblich) vgl. P., S. 128 und 138ff.

[4]) L. F. 300, 1; vgl. S. 181 Anm. 3.

[5]) K., S. 147 Anm. findet die Unterscheidung zwischen bedingter und unbedingter Schönheit „überflüssig", da aus Dürers Verzicht auf die Ermittlung einer „allerschönsten Gestalt" nicht folge, daß diese höchste (unbedingte) Schönheit auf einem anderen Formgesetz beruhe, als auf dem der Vergleichlichkeit. Allein zum Begriff des „unbedingt Schönen" gehört keineswegs, daß ihm ein anderes Formgesetz zugrundeliege als dem „bedingt Schönen", sondern ausschließlich das Merkmal der schlechthinigen und ausschließlichen Giltigkeit, d. h. die Eigenschaft, niemals und nirgends von einem anderen Schönen erreicht oder gar übertroffen werden zu können. Das aber ist eine Eigenschaft, die der von Dürer als unerreichbar, ja für den Menschen unerkennbar bezeichneten „rechten Hübsche" zweifellos zukommt, und die Camerarius an jener Stelle, an der er sie mit „absoluta pulchritudo" übersetzt, besonders klar gekennzeichnet hat: „Veritatis enim haec est regula, quae forma quaeque mensura pulcherrima et convenientissima sit, ad quam unum quiddam, non multa, congruere necesse est . . . atque in his nostris tantis erroribus non invenio, qua demonstrare veri modi absolutamque pulchritudinem possim, cum nihil aeque cupiam, quam ruditatem et deformitatem, nisi forte consulto illa affectetur, a nostrorum hominum operibus recidi"; vgl. L. F. 222, 1ff.).

Wenn K. dann gegen die Ansicht, derzufolge Dürers frühesten Konstruktionsversuchen die Tendenz zur Erfassung der unbedingten Schönheit zugrundeliege, den Einwand macht, daß er schon damals nicht nur einen, sondern mehrere verschiedene Idealtypen habe konstruieren wollen, deren Verschiedenheit durch die unterschiedlichen Charaktere der zu konstruierenden Götter oder Heroen bedingt gewesen sei, so ist dem entgegenzuhalten, daß für die Frühzeit der Dürerischen Proportionsforschung gerade die Negierung aller irgendwie wesentlichen Verschiedenheiten charakteristisch ist: Adam, Apollo, Herkules und der Hl. Sebastian werden (bis auf geringfügige Abweichungen, die nur die Einteilung des „Bauchtrapezes", nicht aber die Durchbildung des Typus im ganzen betreffen) nach einem völlig gleichen Schema und mit ganz denselben Maßen konstruiert; die Unterscheidung zwischen apollinischer, jovialischer, herkulischer usw. Proportion, an die K. vielleicht gedacht hat (L. F. 315, 25), stammt vermutlich aus späterer Zeit, und selbst sie hält noch daran fest, daß von diesen verschiedenen Proportionen eine, nämlich die apollinische, bzw. die venerische, die unbedingt schönste sei, und gleichwohl vom Künstler verwirklicht werden könne: „Dann zu gleicher Weis, wie sie (scil. die Griechen die schonste Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo, also wolln wir dieselb Moß brauchen zu Chrysto

ihm, nicht obgleich, sondern gerade weil es ihm immer mehr als ein nur relativ lösbares erschien, bis an sein Lebensende ein sehr zentrales geblieben[1]): aus der Unerkennbarkeit des „Besten" nur die Notwendigkeit zum Aufsuchen des „Besseren" folgernd, und insofern einen (innerhalb seiner Zeit) als wahrhaft „kritisch" zu bezeichnenden Standpunkt erreichend[2]), hat er zwar darauf verzichtet, die Schönheit anzuzeigen, allein es ist kein Zweifel, daß er in den Musterbeispielen der ersten zwei Bücher, so charakteristisch verschieden sie sind, ein Reich der Schönheit zu erschließen versuchte, das über das Reich der bloß subjektiven Wohlgefälligkeit erhaben sein sollte[3]). Selbst wenn man den Satz: „aber geren wollt ich helfen, daß die grobe Ungestalt unseres Werkes abgeschnitten und vermieden blieb", mit Kauffmann nur auf das Natur-Unmögliche beziehen wollte, würde der Einleitungsentwurf von 1523 eine ganz unzweideutige Sprache sprechen; denn in ihm zeigt sich Dürer noch eher geneigt, die Natürlichkeit seiner Bildungen preiszugeben (er will ja „mit Niemand disputieren, ob man solch Menschen findt oder nit"), als ihren Schönheitswert — nur daß sich diese Schönheit in eine Vielzahl unterschiedlicher Typen auseinandergelegt hat: „Aber all die Maßen, die ich hie hernach beschreib und aufreiß, dovan will ich mit Niemand disputieren, ob man solch Menschen findt oder nit. Ich mach sie abr dorum also, daß ich hoff, ich wöll Ursach sein, daß ihr Viel kummen werden, die do werden durch diesen Weg anzeigen, wie die Menschen gestaltt sind, und wie sie müssen sein und wie sie möchten sein. Dorum such ein Idlicher hieraus die Wahrheit und Nutz der Natur, oder Kunst und Schönheit, oder sein eigen Wolgefalln, worzu ihn dann sein Begierd trägt. Nachdem aber nit wol möglich ist, daß in einem einigen Korper alle Vollkommenheit der Hubschheit sei, auch gewohnlich allen Menschen jedem insonderheit ein Anders denn dem anderen gefällt, hab ch furgenommen, funferlei unterschiedlich Proportion zu beschreiben damit ein Iglicher finden mag, das ihm gefall: stark, dick, dunn, lang, oder kurz Bildnuß in Mannen und Weibern, oder aus den allen ein Vermischung seins Gefallens"[4]).

Kauffmann hat es uns sehr verübelt, daß wir in Dürers Kunsttheorie einen Zwiespalt zwischen „Natur" und „Kunst", „Willkür" und „ratio" vorzufinden glaubten[5]). „Solchs wil ich", Dürerisch zu reden, „mit ihm nit kriegen", — wenn ich auch nach wie vor in der Bejahung der schöpferischen Persönlichkeit auf der einen und in dem Suchen nach objektiv gültigen Regeln auf der anderen Seite einen unaustragbaren Dualismus, und in dem Satze, daß man durch die Geometrie „etliche Ding" beweisen könne, andere aber „bei der Meinung der Menschen bleiben lassen" müsse[6]), einen schwer erkämpften Verzicht aufs Absolute erblicken muß — einen Verzicht, der Verzicht bleibt, auch wenn gerade er einen

dem Herren, der der schönste aller Welt ist. Und wie sie braucht haben Fenus als das schönste Weib, also wolln wir dieselb zierlich Gestalt kreuschlich darlegen der allerreinesten Jungfrauen Maria, der Mutter Gottes" (L. F. 316, 9).

[1]) Daß der Abschnitt „van Schonheit" ursprünglich „als Einleitung geplant" gewesen ist, dürfte hiergegen kaum ins Feld geführt werden können: in der Einleitung pflegt man doch gerade die Leitgedanken des Ganzen zu formulieren.

[2]) Der Unterzeichnete darf hier (auch gegenüber H. Klaiber, Rep. XXXVIII, 1916, S. 238ff.) erklären, daß er die Dürerische Besinnung über den Schönheitsbegriff, aus der sich die Unerkennbarkeit des „Besten", aber die Realisierbarkeit des „Besseren" ergab, zwar durchaus als eine „kritische" ansprach und anspricht, daß es ihm aber völlig fernlag, diese kritische Einstellung bereits mit dem Standpunkt „I. Kants" zu identifizieren; was wir behaupteten und noch behaupten, ist, daß Dürers Auffassung des Schönheitsproblems sich zu der dogmatischen Albertis und der skeptischen Lionardis so verhält, wie die Kantische Philosophie zu derjenigen Wolffs und Humes — nicht aber, daß Dürer selbst bereits Kantianer gewesen wäre. Seine Auffassung ist „kritisch" im Rahmen seiner Zeit, und wir wüßten nicht, woraus man das Recht herleiten könnte, unserem einfachen „kritisch" die Bestimmung „transszendental" hinzuzusetzen.

[3]) L. F. 221, 22ff.

[4]) L. F. 261, 1ff. Vgl. die Inhaltsangaben L. F. 255, 23: die 5 Typen, die Dürer vorführen wollte (das zweite Buch war damals ja noch nicht vorgesehen), decken sich mit denen des gedruckten Werkes, ausgenommen den Mann von 7½ Kopflängen, der im Druck durch einen zweiten achtköpfigen ersetzt wurde. Der von L. F. zitierte, aber nicht abgedruckte Entwurf in London (Sloane 5230, fol. 48) kommt der Druckfassung noch näher. [5]) K., S. 99. [6]) L. F. 226, 29 und 363, 5.

Künstler-Denker, der aus der Unmöglichkeit, „ins Unendliche zu schreiten", nur die Notwendigkeit folgerte, „im Endlichen nach allen Seiten zu gehen", von dem Schematismus und der Gequältheit der frühen Konstruktionsversuche zu der naturhaften Fülle der vier Bücher von menschlicher Proportion geführt hat.[1]) Aber auf keinen Fall hätte es Kauffmann so darstellen dürfen, als hätten wir die Grundanschauung des reifen Dürer dahin formuliert, daß die Maße nicht in der Natur vorgefunden würden, sondern ihr aufzuerlegen seien, und daß folglich „die Kunst die Natur nicht darstelle, sondern sie idealisiere, nicht abbilde, wie die Natur ist, sondern wie sie sein soll"[2]). Denn gerade das bemühten wir uns herauszustellen, daß Dürers ästhetisches Credo weder als Naturalismus, noch als Idealismus zu begreifen sei[3]); und so scharf wir stets den u. E. für Dürers Denken charakteristischen Gegensatz zwischen Realität und ratio betonten, so oft haben wir doch andererseits darauf hingewiesen, daß es Dürern selber gelungen sei, diesen Gegensatz — gedanklich wenigstens — zu überwinden. Ein der Natur „auferlegtes" Maßsystem: das würden wir von jenen erzirkelten Figuren der Jahrhundertwende gesagt haben, die Dürer selbst in späteren Jahren mißbilligt hat; den Standpunkt des reifen Dürer aber haben wir (man verzeihe, daß wir uns hier selbst zitieren) ganz anders zu charakterisieren versucht: „Diese Sätze (sc. L. F. 351, 4ff.) . . . verwarfen die landläufige und von ihm selbst zuerst bis zu einem gewissen Grade geteilte Meinung, daß die Natur sich einem außernatürlichen, d. h. mathematisch oder traditionell begründeten Gesetze beugen müsse, um schön zu sein; sie verwerfen aber ebensosehr — denn wozu würde Dürer ein „Herausziehen" der unter dem Haufen begriffenen Schönheit zu fordern brauchen, wenn sie durch die bloße „Nachahmung" eines beliebigen aus diesem Haufen herausgegriffenen „einzelnen Schönen" bereits einzufangen wäre? — das Axiom der „naturalistischen" Ästhetik, daß die Natur überhaupt kein Gesetz der Schönheit anerkenne. . . . Wohl muß die Wirklichkeit, wenn sie sich zur Schönheit steigern will, einem Gesetze gehorchen; aber dieses Gesetz ist kein ihr fremdes, das der Mensch aus einer ganz anderen Sphäre, gleichsam vom Himmel, herabgeholt — „erdichtet" — hat, und der Natur mit der Forderung, sich ihm zu unterwerfen, gegenüberstellt, sondern es ist ihr eigenes, in ihren Einzelerscheinungen schon latent vorhandenes Gesetz, dem sie gerne gehorcht, weil es der Mensch, auswählend und individuelle Fehler eliminierend, aus ihr selbst entwickelt hat und ihr, da es in keinem Falle vollkommen realisiert ist, sozusagen nur erst zum Bewußtsein bringt"[4]).

Im Sinne dieses „in der Natur präformierten, aber erst durch die Kunst realisierbaren"[5]) Gesetzes hatten wir auch den berühmten Ausspruch zu verstehen versucht: „denn wahrhaftig die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie", und es scheint hier eigentlich nur eine terminologische Differenz zu sein, die unsere Auffassung von derjenigen Kauffmanns trennt[6]). Denn wenn Kauffmann, unter Berufung auf einen — von ihm anscheinend als Dürerisch betrachteten — Textpassus, der von der „Kunst und Heimlichkeit der Natur" spricht[7]), behauptet, daß die Kunst, die Dürer hier meint,

[1]) Schließlich ist ja das ganze dritte Buch der Proportionslehre ein großartiger Ausdruck dieser Spannung zwischen Gesetz und Wirklichkeit — einer Spannung die gerade durch den Versuch, ihren beiden Polen gerecht zu werden, recht eigentlich anschaulich wird: gewiß, Dürer ist tief ergriffen von der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur, und er kann sich gar nicht genug tun im Erdenken immer neuer Variationsmöglichkeiten und in Versicherungen, daß diese untereinander beliebig kombiniert und vertauscht werden können — aber dennoch soll all' diese Freiheit sich nur auswirken dürfen im Rahmen der mathematischen „Ordnung": das Individuelle und Konkrete soll konstruierbar gemacht werden durch ein Verfahren, das — so elastisch es gehandhabt werde — doch niemals aufhört, ein geometrisches, und damit ein generelles und abstraktes zu sein.

[2]) K., S. 99. [3]) P., S. 150ff. und 179ff.

[4]) P., S. 150/51, vgi. auch Anm. 6. [5]) P., S. 152.

[6]) K., S. 103/4. „Sie (die Kunst) ist der Natur immanent und in ihr vorgebildet. . . . Dürer dachte nicht an eine bloß kopierende Abschrift des Gegebenen; das Werk des Künstlers soll nicht ein Spiegel der Natur schlechthin, sondern ein Spiegel der Kunst der Natur sein." Das läuft fast völlig auf unsere soeben im Text zitierten Sätze hinaus.

[7]) L. F. 334, 34ff.; K., S. 103ff. Daß der betreffende Vorredenentwurf tatsächlich nicht von Dürer herrührt, ist schon von Lange und Fuhse auseinandergesetzt worden. Sein umständlich-„gebildeter"

die „Kunst der Natur" sei, während wir glaubten, sie sei die „Kenntnis des Künstlers von der Natur" [1]), so ist dieser Unterschied an und für sich nicht allzu erheblich: es kommt so ziemlich auf ein und dasselbe heraus, ob wir sagen: die Kunst des Malers (worunter wir ja nicht die manuelle Fertigkeit, sondern die intellektuelle Einsicht verstehen [2])), steckt, bis er sie „herausreißt," in der Natur, oder ob Kauffmann sagt: die Kunst der Natur wird, wenn er sie herausreißt, zur Kunst des Malers. Denn hier wie dort läuft der Gedanke auf die aristotelische Anschauung heraus, daß die „ratio naturae" das Vorbild sei für die „recta ratio faciendorum operum" [3]), und daß daher umgekehrt die „recta ratio faciendorum operum" nichts anderes sei, als die richtig erfaßte und angewandte „ratio naturae" [4]), und auch darin stimmen wir mit Kauffmann überein, daß der wesentliche Inhalt dieser „ratio naturae", und damit das wesentliche, ja letzten Endes einzige Kriterium der Schönheit, für Dürer die Vergleichlichkeit gewesen ist. — Grundsätzlich wird der Gegensatz der Auffassungen erst da, wo nicht sowohl der konkrete Inhalt, als vielmehr die systematische Bedeutung des Begriffes „ratio naturae" in Frage steht. Denn, um es kurz herauszusagen: wir können auch jetzt noch nicht zugeben, daß Dürer „einen Gegensatz zwischen Schönheit und Natur überhaupt nicht gekannt hat" [5]). Er hat es gefühlt,

---

Stil unterscheidet sich von Dürers kraftvollem Deutsch so grundsätzlich, wie möglich — von den Verschiedenheiten der Handschrift und vielen Spracheigentümlichkeiten (ai für ei, nitzit für nichts, Konst usw.) ganz abgesehen. Auch E. Hartmann (Beiträge zur Sprache Albrecht Dürers, Diss. Halle 1922, S. 40) ist aus sprachlichen Gründen zur Ablehnung des fraglichen Entwurfs gelangt.

[1]) Rein philologisch betrachtet, dürfte die Deutung Kauffmanns kaum haltbar sein: wenn Dürer von der Kunst (mit bestimmtem Artikel) redet, so kann es sich kaum um etwas anderes handeln, als um diejenige Kunst, von der in seinen Darlegungen ständig die Rede ist, d. h. um eine Fähigkeit des Menschen, die er dem Lernbegierigen vermitteln möchte; wenn der zu „Kunst" hinzuzuergänzende Genitivus subjectivus nicht „des Künstlers", sondern „der Natur" hieße, so hätte der Ausspruch etwa gelautet: „in der Natur steckt eine Kunst". Auch ist die Verbindung des Wortes „Kunst" mit dem Verbum „überkommen" bei Dürer eine völlig stehende Wendung, in der die Kunst zweifellos als eine erworbene menschliche Fähigkeit verstanden ist: „Kunst und Brauch mit einander überkommen" (L. F. 208, 4); „überkummen und gelernt Kunst" (L. F. 227, 7; bei Camerarius „acquisitum et comparatum studio artificium"); „dein überkummne Kunst macht dir ein gut Augenmaß" (L. F. 230, 22). Vgl. auch Anm. 3.

[2]) Vgl. P., S. 166ff. Wir können uns nicht versagen, in Abb. 11 einen Stich des Hendrik Goltzius zur Wiedergabe zu bringen, der anschaulich illustriert, wie sich die Renaissance das Verhältnis der theoretisch, insonderheit mathematisch, fundierten „Kunst" zum rein empirischen, von ihr „geleiteten" „Brauch" vorzustellen pflegte, — gewissermaßen eine Illustration zu den in folgender Anm. zitierten Schriftstellen.

[3]) Es ist Melanchthon, der den Begriff der Kunst (im Anschluß an Thomas von Aquino, aber bezeichnenderweise unter ausdrücklicher Bezugnahme auf den bildenden Künstler) so definiert hat: „est autem ars recta ratio faciendorum operum, ut statuarius certam habet notitiam dirigentem manus, sculpentem imaginem in statua, id est partes statuae tantisper ordinantem" (Corp. Ref. XIII, 305; vgl. dazu Panofsky, Idea, S. 4 und 73). Was nicht von Thomas stammt, deckt sich fast wörtlich mit den (auf Vitruv basierenden) Ausführungen der Kunsttheoretiker: „Dein überkummne Kunst macht dir ein gut Augenmaß, alsdann ist die geübt Hand gehorsam" (L. F. 230, 22; vgl. auch den fremden Vorredenentwurf L. F. 334, 14, und: „quella mano seguirà velocissimo, quale sia da certa ragione d'ingegno ben guidata" (Alberti, S. 157). Auch diese Parallele spricht übrigens dafür, an der strittigen Stelle: „denn wahrhaftig . . ." den Ausdruck „Kunst" im Sinne der „recta ratio faciendorum operum", und nicht im Sinne einer „Kunst der Natur" zu verstehen.

[4]) Die aristotelische Herkunft des Gedankens ist früher auch von uns übersehen worden. Bei Aristoteles geht die Ansicht, daß die immanente Teleologie der Natur derjenigen der Kunst analog sei (und daß daher der Künstler nicht nachahme, was die Natur schafft, sondern von sich aus so vorgehe, wie die Natur schafft), bis zu der Behauptung, daß, wenn die Häuser Naturgegenstände wären, sie ebenso beschaffen sein müßten, wie als Kunstprodukte (Phys. ausc. I, 8, 199). Natürlich hat aber Aristoteles auch bei dieser Darlegung nicht nur die bildenden Künste, sondern sämtliche „artes" im Sinne.

[5]) K., S. 145.

daß jene aristotelische Lösung doch noch insofern ein Problem verhülle, als sie dem Menschen die Aufgabe stellt, mit seinen Mitteln etwas zu erkennen und zu gestalten, was zwar von der Natur — und insofern von Gott — gewollt, aber nicht überall und restlos verwirklicht ist (denn „in der Ungleichheit der Menschen ist Schan und Ungestalt"), und umgekehrt, wo es in „sichtigen Kreaturen" in die Erscheinung tritt, die Fassungskraft des Verstandes und die Gestaltungskraft der Hände übersteigt[1]). Der Problematik dieser Aufgabe, das „unter dem Haufen Begriffene" herauszuziehen, d. h. das Verborgene manifest und das Unfaßliche faßlich zu machen, ist er sich immer bewußt geblieben: er konnte sich nicht verhehlen, daß ihre Lösung eine Auswahl, und damit indirekt auch eine Ablehnung, voraussetzte; ja er hat sich, bei aller Skepsis gegen die Urteile aus bloßem Wohlgefallen, schließlich doch eingestehen müssen, daß die „gute Maß" nur von den „hübsch geachtten" Menschen genommen werden könne — womit das subjektive Geschmacksurteil sich unversehens wieder eingeschlichen hat[2]). Und wieweit er trotz jener scheinbar so beruhigenden Lösung davon entfernt war, „Natur" und „Schönheit" ohne weiteres gleichzusetzen[3]), erhellt mit größter Deutlichkeit aus jenem Vorredenentwurf von 1523, den wir soeben (S. 189) in extenso zitiert haben. An dieser so überaus wichtigen Stelle, die den in dem Ausspruch „denn wahrhaftig die Kunst steckt in der Natur" zum wenigsten logisch versöhnten Gegensatz gleichsam noch vor dieser Versöhnung zeigt, hat Dürer uns verraten, daß er die drei Elemente, aus denen ihm die Kunstform zu entspringen schien, und deren gegenseitiges Verhältnis das tiefste Problem seines Denkens darstellte — die Wirklichkeit, das objektive Gesetz der Schönheit, das subjektive Urteilsvermögen — nicht als Einheit, sondern als eine sehr deutlich geschiedene Dreiheit sah, und daß insbesondere die Begriffe der Naturwahrheit und der Schönheit ihm keineswegs so glatt zusammenfielen, wie es nach jenem bekannteren Ausspruch erscheinen könnte: „Wahrheit und Nutz der Natur" = „wie die Menschen gestaltt sind"; „Kunst und Schönheit" = „wie sie müssen sein", „eigen Wohlgefallen" = „wie sie möchten sein". Dürer will weder sich noch irgendeinem andern Menschen das Recht anmaßen, der Wirklichkeit Gesetze vorzuschreiben, „eine Maß zu erdichten", denn ein für allemal „hat der Schopfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein"[4]); aber sie sind eben nicht immer, „wie sie müssen sein", d. h. wie ein Gesetz der Schönheit sie verlangt, und sie müssen nicht immer so sein, wie sie sein möchten, d. h. wie der subjektive Geschmack des einzelnen sie liebt. So steht der Künstler-Denker, der „das recht herausziehen" soll[5]), immer wieder vor einer Entscheidung: er hat zu wählen, ob er in der Richtung auf das tatsächlich Seiende („Wahrheit und Nutz der Natur") oder in der Richtung auf das psychologisch Gebilligte („eigen Wohlgefallen"), oder aber in der Richtung auf das gesetzlich Geltende („Kunst und Schönheit") weiterarbeiten will, — ob er sich beim Gegebenen, bzw. bei dem eignen Wohlgefallen beruhigt, oder aber zur Einsicht in das Gesollte vorzudringen versucht, indem er sein Urteil weder mit der aus Schön und Unschön mannigfach gemischten Wirklichkeit, noch mit seinem persönlichen Wohlgefallen, vielmehr mit dem, was „die Menschen müssen sein", d. h. mit dem Gesetz, zu identifizieren versucht. Dieses „Gesetz" ist zwar ein objektiv von der Natur und letztlich von Gott in die Dinge hineingelegtes — aber es liegt (eben deshalb) in der Erscheinung „verborgen", und bedarf des Menschen, um in der Kunstform offenbar zu werden. Daraus ergibt sich jene Dreiheit von Möglichkeiten, die Dürer einander so überaus deutlich gegenübergestellt hat, und schon das „oder" zwischen „Wahrheit und Nutz der Natur" und „Kunst und Schönheit" zeigt an, daß er, wenngleich er die Absicht der „natura naturans" mit der Schönheit in Einklang sah, doch zwischen der „natura naturata" und der Schönheit eben den Gegensatz empfand, der durch die Verba „sind" und „müssen sein" bezeichnet wird — einen Gegensatz also, der dem Menschen das ungeheure Problem stellt, mit seiner individuell beschränkten Urteilskraft durch die „natura naturata" hindurch die „natura naturans" zu erkennen. Dieses Problem meinten und meinen wir, wenn wir von einem „Dualismus zwischen Gesetz und Wirklichkeit" sprechen, und wir glauben noch immer, daß es dasjenige Dürers gewesen ist.

[1]) L. F. 225, 22. [2]) L. F. 225, 5ff.; zitiert oben S. 160.

[3]) Nach K., S. 147 „schließt die Forderung der Naturtreue die Bedingung der Schönheit ein".

[4]) L. F. 351, 18. [5]) L. F. 351, 21.

DIE NEUERE SCHWEDISCHE KUNSTLITERATUR AUF DEM GEBIETE DER SKANDINAVISCHEN FORSCHUNG

Von *PAUL CLEMEN*

Der Umfang der schwedischen Forschung auf dem heimatlichen Boden in den letzten Jahrzehnten, die Zahl ausgezeichneter, zum Teil vorbildlicher Arbeiten, die wichtigen Ergebnisse der jüngsten Publikationen — dies Alles ist nur einer verhältnismäßig sehr geringen Zahl der kontinentalen Fachgenossen bekannt, dazu sind die Veröffentlichungen selbst in den deutschen Bibliotheken kaum vertreten. Es erschien mir als wichtig und förderlich, eine zusammenhängende Übersicht über die schwedische Forschung der letzten Zeit, soweit sie sich mit den heimatlichen Denkmälern und ihrer Auswirkung beschäftigt, hier zu geben — ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben — und in dieser zugleich von der schwedischen Kunst selbst Einiges mitzuteilen.

Einen Überblick über die jeweiligen Neuerscheinungen der schwedischen Kunstliteratur gibt seit 1916 die ausgezeichnete Bibliographie der „Tidskrift för Konstvetenskap", seit 1924 in besonderer Beilage. Es ist etwas beschämend für die deutsche Kunstwissenschaft, daß wir im Augenblick solche umfassende, regelmäßige Bibliographie überhaupt nicht haben — im Gegensatz zu den vorbildlichen Anzeigen der archäologisch-klassischen Wissenschaft und den Übersichten in den französischen, italienischen und amerikanischen Organen. Neben der genannten, von *Ewert Wrangel* und *Fritjof Hazelius* herausgegebenen Zeitschrift ist es vor allem noch die Revue „Fornvännen", das Organ der schwedischen Akademie der Geschichte und der Altertümer, die hier wichtiges Material nicht nur über prähistorische, sondern auch über mittelalterliche Denkmäler mitteilt. Die „Teknisk Tidskrift" brachte bis 1922 regelmäßige Sonderhefte nur für die Architektur. Von 1922 an wird eine besondere Zeitschrift für Architektur, „Byggmästaren", von den schwedischen Architekten herausgegeben. Weiter gibt die „Svenska Slöjdföreningens Tidskrift" eine Übersicht über das Kunstgewerbe, „Fataburen" ist das Organ des Nordischen Museums, „Rig" ist eine überwiegend kulturhistorische Zeitschrift, „Kult och Konst" brachte 1905 bis 1908 wertvolle Beiträge zur Frage der kirchlichen Kunst, die von Fritjof Hazelius seit 1920 herausgegebene Tidskrift för Hemsbygdsvård bringt dazu das Gebiet des Heimatschutzes. Dazu kommen die Abhandlungen in den Veröffentlichungen der Akademien und Universitäten von Stockholm, Uppsala, Lund, Göteborg. Verschiedenes aus dem schwedischen Kulturkreis bringen auch die dänischen Jahrbücher „Aarböger for nordisk Oldkyndighed og Historie" und die „Nordisk Tidskrift". Für die Jahre 1909—1914 hatte das Répertoire d'art et d'archéologie auch die weniger bekannten skandinavischen Zeitschriften aus-

gezogen. Dieses so unendlich fruchtbare Unternehmen ist ja nach langer Pause wieder aufgenommen[1]).

Als der zeitlich früheste kunsthistorische Versuch im Sinne einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung ist das Buch von *C. G. Brunius* über die mittelalterliche Kunst in Schonen zu nennen. Der Autor war klassischer Philolog, es gehörte eine starke künstlerische Einfühlung in Verbindung mit einem sehr lebendigen Heimatgefühl dazu, um diese umfassende Darstellung zu zeitigen[2]).

Aus der älteren kunstgeschichtlichen und archäologischen Literatur haben noch immer die Arbeiten von *Hans Hildebrand* ihre Bedeutung behalten, der 1879 seinem Vater Bror Emil in der Würde des Reichsantiquars nachgefolgt war, d. h. als Konservator der Kunstdenkmäler und Direktor des archäologisch-historischen Museums und der 1913 verschieden ist (sein Bruder Emil, der Historiker, stand seit 1901 an der Spitze der schwedischen Archivverwaltung). Auch in Deutschland war der prächtige, taten-, rede- und trinkfrohe Hüne ein gern gesehener Gast, enge Beziehungen verbanden ihn mit den deutschen gelehrten Gesellschaften. Sein zusammenfassendes Werk Sveriges medeltid[3]) ist noch nicht als Gesamtdarstellung überholt, wenn es auch fast ein halbes Jahrhundert alt ist. Es ist eine Art Enzyklopädie der profanen und der kirchlichen Altertümer, nicht ganz gleichmäßig durchgearbeitet, die Zusammenfassung einer ganzen Reihe von Monographien. Es steht etwa in der Mitte zwischen *Viollet-le Ducs* Dictionnaire raisonné du mobilier français und dem Reallexikon der Germanischen Altertumskunde von *Johannes Hoops*, es will im übrigen wie die meisten der Hildebrandschen Bücher vor allem kulturgeschichtlich sein und werben. Der Begriff „Mittelalter“ ist für Skandinavien ein ganz anderer als für den

[1]) Die hier angeführten und besprochenen Publikationen sind fast sämtlich in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts zu Bonn enthalten — zum größten Teil als Stiftungen der Autoren oder schwedischer Freunde. Eine systematische Sammlung der schwedischen Kunstliteratur hat — das Verdienst von Peter Jessen — dann seit Jahren die mustergültige staatliche Kunstbibliothek in Berlin anzulegen sich bemüht. Die hier gegebene Zusammenstellung war nur möglich durch die dauernde geduldige und aufopfernde Mitarbeit meiner schwedischen Freunde Sigurd Curman, Otto Rydbeck, Johnny Roosval, von denen die beiden erstgenannten auch die Korrektur sorgsam zu lesen die Güte hatten. Nicht wenige Hinweise und Angaben gehen auf sie zurück. Möchte ein verstärktes oder neugewecktes Interesse der deutschen Kunstwissenschaft an der schwedischen Forschung ihnen ein Dank für solche Hingabe sein.

[2]) C. G. Brunius, Skånes konsthistoria för medeltiden, Lund 1850.

[3]) Hans Hildebrand, Sveriges medeltid. Kulturhistorisk skildring. 3 Bde. Stockholm, P. A. Norstedt u. Söhne, 1879—1903. Vorher hatte der Autor die kirchliche Kunst schon besonders behandelt in der kurzgefaßten Übersicht Den kyrkliga konsten under Sveriges medeltid, Stockholm 1875, 2. Aufl. 1907. Sonst noch zu nennen: Sveriges medeltid 1350—1521, Stockholm 1876. — Från äldre tider, Kulturvetenskapliga och historiska studier, 1882. — Wisby och dess minnesmärken 1892—93. — Skara domkyrka, 1894. Hildebrand hat auch in drei Bänden (Stockholm 1900, Verlag von Wahlstroem u. Widstrand) den schwedischen Merian, das unübertroffene Kupferstichwerk des großen Festungsingenieurs und Feldherrn Graf Erik Dahlberg, des schwedischen Vauban (1625—1703), die Suecia antiqua et hodierna (zuerst 1716 ohne Text erschienen) neu herausgegeben. Leider erreichten die Neudrucke nicht entfernt die Schönheit der alten Stiche. Eine Neuauflage mit sehr gutem gründlichen Text von Erik Wennberg ist 1924 im gleichen Verlag erschienen. In der Sveriges Historia von Emil Hildebrand (Stockholm 1903) hat Hans Hildebrand das Mittelalter bearbeitet, Montelius die Vorzeit.

Kontinent, Hildebrand rechnet die medeltid von 1060—1521. Es steckt unendlich viel in diesen reichillustrierten Bänden, nicht immer dort, wo man es sucht, und oft werden die Digressionen sehr ausführlich und wachsen sich zu ganzen Einzelkapiteln aus. Für die Kunstgeschichte sind die Abschnitte über Stadt und Städtebau, über Kirchen und kirchliche Kunst, über Arbeit und Handwerk von besonderer Bedeutung. Der erste Band schließt eine ganze Münzkunde, der zweite ein Handbuch der Kostüm- und Waffenkunde ein. Der dritte Band ist ausschließlich den Kirchen gewidmet, behandelt ihre Gründung, Verbreitung, den Kirchenbau und die Ausstattung von den Altären bis zu dem liturgischen Gerät und den Glocken, endlich die Klosteranlagen. Der vierte Band sollte von Literatur und Wissenschaft, von der Entwicklung der Kunst, von der mittelalterlichen Weltanschauung erzählen, er ist leider nie erscheinen. Übersieht man das literarische Werk dieses Mannes neben seiner umfassenden praktischen und organisatorischen Tätigkeit, so wird man voll Bewunderung diese Lebensarbeit ansehen müssen — und man darf immer allzu kritischen Beurteilern gegenüber fragen: was war denn vorher auf diesem Gebiete vorhanden?

Wenn hier zum Eingang der schon verstorbenen schwedischen Gelehrten gedacht wird, so darf der Name von *Oscar Montelius* nicht vergessen werden, der, nur um ein Jahr jünger als Hildebrand, in viel höherem Maße Gelehrter und Forscher von internationalem Zuschnitt war, durch den die skandinavisch frühgeschichtliche Archäologie für die ganze europäische Forschung vorgezeichnet ward, der zuerst durch die Heranziehung der prähistorischen Denkmäler im Mittelmeergebiet, aus einer Welt, in der viel weiter zurück eine Datierung als möglich erschien, nun auch für die nordeuropäischen Funde und ihre Eingliederung eine Grundlage schuf, der auch für die italische Frühgeschichte eine Forschungsarbeit geleistet hat, an der die römischen Archäologen bislang gescheitert waren. Die Abgrenzung und Datierung der Perioden der nordischen Kultur baut sich seitdem bis zum Beginn des zweiten Jahrtausends wesentlich auf der Arbeit von Montelius auf. Sein zusammenfassendes Werk über die Kulturgeschichte Schwedens von den ältesten Zeiten bis zum 11. Jahrh. führt bis an die Schwelle der Periode, die Hildebrand in dem obengenannten Werk behandelt[1]).

---

[1]) Von den älteren Publikationen von Oskar Montelius sind zu nennen die Antiquités suédoises, Stockholm 1873—75. Seit 1874 folgen sich in einer langen Reihe wichtige Veröffentlichungen zur Geschichte der Steinzeit, der Bronzezeit, der Eisenzeit. Die Resultate sind auch in englischen, französischen und deutschen Büchern zusammengefaßt. Les temps préhistoriques en Suède et dans les autres pays scandinaves, Paris 1895. — La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux, 2 Bde, Stockholm 1895—1905. — Über die von ihm eingeführte und befolgte Methode hat sich Montelius selbst verschiedentlich geäußert: Die typologische Methode, Separatabdruck aus Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa, Stockholm 1903. — Die Chronologie der ältesten Bronzezeit in Norddeutschland und Skandinavien, Braunschweig 1900. — La chronologie préhistorique en France et en d'autres pays celtiques, Paris 1900. — Kulturgeschichte Schwedens von den ältesten Zeiten bis zum 11. Jahrh. n. Chr., Leipzig 1906; dort am Eingang eine Bibliographie. Eine vollständige Bibliographia Monteliana in Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, 34, 2. Dazu ist als Ergänzung die Nordische Altertumskunde von Sophus Müller zu nennen, deutsche Ausgabe von O. L. Jiriczek, zwei Bände mit 442 Abb., Straßburg 1897—98.

Unmittelbar vor dem Weltkrieg erschien, ein Unternehmen des Aktiebolaget Ljus, die große Svensk Konsthistoria, die *Axel Romdahl* und *Johnny Roosval*, der Gotenburger und der Stockholmer Kunsthistoriker herausgegeben haben[1]). Ein reichillustriertes Werk in lauter Einzeldarstellungen von den berufenen Sachkennern, jedes Kapitel von einer orientierenden Bibliographie mit Angabe der wichtigsten Literatur begleitet. Von *Johnny Roosval* die Anfänge der Steinplastik in den Runensteinen, den frühesten Grabsteinen und den Taufsteinen, denen er ja auch sein großes Werk gewidmet hat, dazu über die wenigen Portalskulpturen. Von demselben eine orientierende Übersicht über den ländlichen Kirchenbau, während *Axel Romdahl* die Domkirchen (Lund, Linköping, Skara, Uppsala, Strängnäs, Västerås) mit den sonstigen Stadtkirchen behandelt. Es folgt eine umfassende eingehende Darstellung des ganzen Klosterbaus von *Sigurd Curman*, dessen großes Werk über die Zisterzienserarchitektur ihn vor allem anderen zur Behandlung dieses Stoffes prädestiniert hat. Die drei führenden Zisterzienserklöster Alvastra, Varnhem, Nydala und Roma, dazu Vreta werden in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung gewürdigt. Weiter die anderen Klosterbauten in Sigtuna, Skokloster, endlich die Riddarholmskirche in Stockholm, die ursprünglich eine Franziskanerklosterkirche war. Die Klosterbauten von Visby werden ebenso behandelt, endlich die Kirche zu Vadstena, die Mutterkirche des Birgittinerordens. Die gotländische kirchliche Architektur behandelt dann noch in einem eigenen Kapitel *Roosval*.

Es folgt wieder ein größerer Abschnitt über die mittelalterlichen Holzskulpturen von *Carl R. af Ugglas*, erweitert durch einen Anhang von Roosval über die niederländischen Altäre mit den umfangreichen Mysterienspielszenen. In der Geschichte der spätgotischen Plastik stehen hier Werke deutschen Ursprungs voran, die an Monumentalität unübertroffene überlebensgroße Gruppe des heiligen Georg aus der Storkyrka in Stockholm, das früheste feierliche und imponierende Nationaldenkmal Schwedens, das auf die Initiative von Sten Sture 1489 durch Bernt Notke aus Lübeck geschaffen ward — aber auch die schönste und formal reizvollste der Madonnendarstellungen, die zu Vadstena, ist wohl süddeutschen Ursprungs. *Otto Rydbeck*, der berufene Forscher auf diesem Gebiete, berichtet über die mittelalterliche Malerei — von der romanischen Epoche führt eine nicht abreißende Entwicklung zu den spätgotischen Wand- und Deckenmalereien, an denen das südliche und mittlere Schweden so reich ist wie sonst nur Dänemark (dabei ist die Zahl der dortigen Arbeiten, die schon 1895 *Magnus-Petersen* in seinen Kalkmalerier i danske Kirker zusammengestellt hat, durch spätere Aufdeckungen beträchtlich vermehrt). Das wesentliche an diesen

[1]) Axel L. Romdahl und Johnny Roosval, Svensk Konsthistoria, unter Mitwirkung von Sigurd Curman, Axel Gauffin, Georg Göthe, August Hahr, Georg Nordensvan, Otto Rydbeck, Nils Sjöberg, Carl R. af Ugglas, Gustaf Upmark. Stockholm, Aktiebolaget Ljus 1915. Mit 428 Abb. im Text. Eine wirklich geschlossene historische Darstellung gibt das Parallelwerk über Dänemark: Karl Madsen, Kunstens historie i Danmark, herausgegeben durch Alfred Jacobsen, Kopenhagen 1901—1907. — Eine Übersicht über die kirchliche Architektur gab Johnny Roosval schon in Medeltidens kyrkliga arkitektur i Sverige i. d. Teknisk Tidskrift 1911. Vorher Sune Ambrosiani, Medeltida kyrklig byggnadskonst i Sverige, Stockholm 1904.

schwedischen Wandmalereien ist, daß sie im Gegensatz zu den deutschen in der Mehrzahl unberührt sind.

Über die Architektur unter Gustav Wasa und seinen Söhnen wie über die Renaissance in Schonen hat *August Hahr* zwei wichtige aufschlußreiche Kapitel beigesteuert. Die Schlösser zu Gripsholm, Kalmar und Vadstena finden ihre Würdigung und Einordnung. Über die Baukunst des 17. Jahrh. berichtet *Gustaf Upmark d. j.* — die schweren massigen Herrensitze des typischen schwedischen Frühbarock werden hier zusammenfassend dargestellt. Dann folgt ein Kapitel über die Malerei in der Wasazeit von *Nils Sjöberg*, über die Plastik des 17. Jahrh. von *Ugglas*, dazu ein besonderer Abschnitt von *Roosval* über barocke kirchliche Plastik.

Mit der karolinischen Zeit beginnt wie für die politische Geschichte so für die Kunstgeschichte Schwedens eine neue große Epoche eines heroischen Stils. Wieder ist es *Hahr*, der die Malerei dieser Periode schildert, vor allem die Tätigkeit des David Klöcker von Ehrenstrahl und des David von Krafft. Man darf sich hier ja daran erinnern, daß Georg Desmarées schwedischen Ursprungs ist. Die Baukunst dieser Zeit findet ihre Darstellung durch *Upmark*, die beiden Tessin stehen hier im Mittelpunkt. Die Malerei des 18. Jahrh. findet ihren Geschichtsschreiber in *Axel Gauffin*, — unter den Malern dieser Epoche sind Alexander Roslin und Niclas Lafrensen der Jüngere den Besuchern des Nationalmuseums in Stockholm die stärksten Überraschungen. Die Skulptur des 18. Jahrh. würdigt weiter *Georg Göthe*, das Kapitel mündet in einen Hymnus auf Johan Tobias Sergel, den Schweden mit Recht als den ersten Neuklassizisten in Anspruch nimmt (er ist 17 Jahre vor Canova geboren, 30 Jahre vor Thorwaldsen). Die Kunst des 19. Jahrh. wird zum Schluß übersichtlich gewürdigt durch *Axel Gauffin, Georg Nordensvan* und *Romdahl*, am Ende steht eine von *Curman* verfaßte zusammenfassende Darstellung der Architektur von der Zeit Gustavs III. an bis auf den Ausgang des 19. Jahrh., eine lebendige Schilderung des merkwürdigsten schwedischen Klassizismus bis auf die Bauten von F. V. Scholander, der als Zeitgenosse von Gottfried Semper eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet, und auf Helgo Zettervall, der als ein sehr kleiner Viollet-le-Duc die Dome zu Uppsala und Lund in ihrer jetzigen Erscheinung auf dem Gewissen hat. Das ist der Inhalt des bedeutenden Werkes.

Es ist keine zusammenhängende Darstellung, die hier geboten ist, wie in der eben erscheinenden Geschichte der dänischen Kunst[1]) von *Francis Beckett*, manche Kapitel sind ausgefallen, andere zu knapp geraten, aber die ganze Publikation ist eine höchst glückliche Mischung von wissenschaftlichem Handbuch und flüssiger Schilderung. Der Versuch einer zusammenhängenden Darstellung der schwedischen Kunstgeschichte im Rahmen der gesamten nordischen Kunstentwicklung ist in den letzten Jahren von anderer Seite gemacht worden. Wir danken dies Wagnis einem bekannten schwedischen Schriftsteller, der als Kritiker und Publizist eine hervorragende Stellung einnimmt, aber auch unter den Prosaisten in schwedischer Sprache in vorderster Linie genannt zu werden

[1]) Francis Beckett, Danmarks Kunst, Kopenhagen, Henrik Koppels Verlag, seit 1924.

verdient — *Carl Laurin*. Seine „Nordische Kunst“, von der der erste Band von den älteren Zeiten bis zu Sergel, der zweite vom Ende des 18. Jahrh. bis zu Georg von Rosen führt[1]), während der dritte und vierte die Kunst Skandinaviens 1880—1925 behandelt, ist ein höchst geschickt zusammengestelltes Werk, das in gedrängter Form mit scharfer Charakteristik ein weitschichtiges Material ausbreitet. Für die früheren Jahrhunderte ist der Verfasser notwendig auf die Vorarbeiten anderer angewiesen; vom 18. Jahrh. an spricht er selbst als Kenner und Forscher und dem 19. Jahrh. gegenüber steht er als einer der berufensten wegweisenden Kritiker gegenüber. Es ist eine Erscheinung, die in manchem mit Karl Scheffler zu vergleichen ist. Enge Beziehungen zu vielen der führenden skandinavischen Künstler befähigten ihn, die treibenden Kräfte lebendig zu erkennen. Es ist das Buch eines wirklichen Führers der nordischen Kunst, in dem selbst ein Stück Künstler versteckt ist. In dem zweiten und dritten Bande vor allem zeigt sich auch die kluge und überlegen geschmackvolle Auswahl der Abbildungen, die schon sein kulturhistorisches Bilderbuch auszeichnet, eine merkwürdige Kunstgeschichte in Einzelbildern, zumal Bildnissen, von einem nachdenklichen geistreichen Text begleitet, eine psychologische Analyse von fünf Jahrhunderten.

Die kirchliche Architektur Schwedens im Mittelalter hat jüngst nach *Hildebrand*, *Lindgren*[2]) und *Ambrosiani*[3]) eine erste Gesamtdarstellung gefunden in einem größeren Zusammenhange. *Johnny Roosval* reiht sie in seinem Buch Den baltiska Nordens kyrkor[4]) nicht nur in die Entwicklung Skandinaviens ein

[1]) Carl G. Laurin, Nordisk konst. I. Från äldsta tider till och med Sergel. II. Från och med Thorvaldsen till von Rosen. III. Danmarks och Norges konst från 1880 till 1925. IV. Sveriges konst från 1880 till 1925. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner, Förlag, 1921, 1923 u. 1926. Mit 402, 314, 336, 442 Abb. Von demselben Autor im gleichen Verlag eine allgemeine Konsthistoria mit feiner sehr persönlicher Kritik der neueren skandinavischen Kunst, der Kulturhistorisk bilderbok 1400—1920, Schweden und Stockholm im Auge des Künstlers (auch schwedisch, französisch und englisch), Bilder från Sverige, weiter ein umfassendes Werk Skämtbilden mit einer breiten Darstellung der Karikatur bei den wichtigsten Kulturvölkern, endlich eine Reihe von Bänden mit kritischer und erzählender Prosa.

[2]) G. Lindgren, Svenska kyrkor, Stockholm 1895.

[3]) Sune Ambrosiani, Medeltida kyrklig byggnadskonst i Sverige, Stockholm 1904.

[4]) Johnny Roosval, Den baltiska Nordens kyrkor, Uppsala, J. A. Lindblads Förlag 1924. Mit 158 Abb. (Föreningen Urds skrifter II). Dazu die Besprechung von W. Unus i. d. Ztschr. f. bildende Kunst LVIII, S. 97. — Über die Beziehungen zum Auslande handeln im allgemeinen J. Roosval, Svensk stil: Konsthistoriska Sällskapets publikation 1920, p. 49. — Ragnar Josephson, Some national charakteristics of swedish art: Swedish Yearbook 1922. — Roosval, Sveriges och Danmarks östliga Konstförbindelser: Konsthistoriska Sällskapets publikation 1919. — Schetelig, En orientalisk stilindflydelse paa Olav d. Helliges tid, Kunst og Kultur 1910, p. 38. — Gustav Bolinder, En irisk-anglosachsisk kyrktyp i Bohuslän: Bidrag till Göteborgs och Bohusläns Fornminn. och historia 1912. — Ernst Fischer, Engelsk influens på den västgötska skulpturen omkr. år 1100: Västergötlands Forminnesförenings Tidskrift 1918, p. 82. — Richard Haupt, Lund und Schleswig: Ztschr. d. Gesellschaft f. Schleswig-Holsteinsche Geschichte XLVI, 1916, p. 202. — Ewert Wrangel, The Early English och Linköpings domkyrka: Kult och Konst 1905. — Siehe Roosval, Les rapports persans et byzantins dans l'art suédois du moyen âge: Congrès d'histoire de l'art Paris 1921, Délibérations. — J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, I., S. 161. — Ewert Wrangel, Tegelarkitekturen i norra Europa och Uppsala domkyrka: Antikvarisk Tidskrift för Sverige XV, 1. — Derselbe, Om Frankrikes inflytande på byggnadskonsten i Skandinavien: Teknisk Tidskrift 1902, p. 49.

wie Laurin, sondern faßt dies Kulturgebiet weiter, indem er auch die südlichen und östlichen Grenzländer der Ostsee heranzieht. Der Begriff einer baltischen Kunst ist sehr glücklich gewählt. In der Strzygowski-Festschrift hatte Roosval, der sich hier als Schüler der deutschen Wissenschaft wie der nordischen bekennt, in einem Aufsatz über Periodeneinteilung der Kunstgeschichte sich schon einer weiteren Grenzabsteckung zugewandt. Hier handelt es sich für ihn nicht nur um ein Verschieben der gewohnten Zeitgrenzen, sondern um eine neue geographisch-historische Gruppierung. Für die Betrachtung der Kunst im Gebiet des heutigen Dänemark lag die Blickrichtung auf den Süden näher — nicht nur die selbstverständliche Verbindung mit Schleswig-Holstein ergab sich hier, schon 1894 hat Jacob Helms in seinem Werk Danske Tufstenskirker ausgeführt, wie mit dem Material auch die Typen und Formen zu einem guten Teil vom Rhein gekommen sind. Roosval richtet seinen Blick jetzt auf die Ostseegebiete. Es ist ein relativ kleines Buch, mit knappen Kapiteln, in klarem Aufbau, jeder Abschnitt von einer kurzen Bibliographie begleitet, wodurch das Werkchen zugleich zu einem vortrefflichen Handbuch geworden ist. Der Typus der ältesten Steinbauten mit flachem Dache wird durch die Gruppe der Kirchen des Sigtuna-Typus abgelöst (von 1060—1150), vertreten durch die Bauten von Sigtuna, Gamla Uppsala und die älteste Anlage von Linköping. Es folgt ein Menschenalter der Blüte der großen romanischen Domkirchen — die Bauten von Lund, Viborg, Ribe sind hier führend. Dann kommt die Zeit der Zisterzienserbauten von 1180—1230, von der Klosterkirche von Alvastra ausgehend. Der Übergangspol wird durch die gotländischen Kirchen, der besondere durch den Backsteinbau bestimmte Flächenstil durch Skokloster, Västerås u. a. illustriert. An der Spitze der geformten Frühgotik, die aus französischen und englischen Quellen gespeist wird, steht der edle Bau der Klosterkirche zu Varnhem, stehen die Dome zu Linköping und Skara. Die Beziehungen zu Norddeutschland geben dann vor allem, weitausgreifend, die Kapitel über die nördliche und südliche Backsteinkunst, in dem die Brücken sowohl nach Finnland wie nach Lübeck, Stralsund, Doberan, Rostock geschlagen werden. Die Spätgotik (Königin Margareta-Zeit 1380—1410 und Engelbrektszeit 1410—1450 und die Sten-Sture-Gotik) wird wieder durch die Bauten in Visby, durch die Dome von Aarhus und Abo, durch die Kirchen von Vadstena und Halmstad charakterisiert — und hier führen die Fäden nach Mecklenburg und Pommern wie auch Kurland und Finnland hinüber. So wird ein reiches Bild der gesamten architektonischen Entwicklung vor uns ausgebreitet. Die Beziehungen zu den Nachbarländern sind früher schon in der nordischen Kunstgeschichte in einer ganzen Reihe von Untersuchungen behandelt worden.

Einen höchst wünschenswerten Überblick über das gesamte Gebiet der kirchlichen Kunst in Schweden von den ältesten Denkmälern bis zu den jüngsten Kirchenbauten hat uns zuletzt *Sigurd Curman* geschenkt[1]) — als Festgabe zu dem denkwürdigen ökumenischen Kongreß in Stockholm, den die Welt vor allem der Initiative und der Energie des Erzbischofs von Uppsala, Nathan

[1]) Sigurd Curman, The ecclesiastical art of Sweden, a short survey, 1925.

Söderblom verdankt — früher Professor der Religionsgeschichte an der Universität Leipzig und jüngster Ehrendoktor der Bonner Universität. In einer sehr reizvollen Form ist in diesem mit kleinen Illustrationen versehenen Bändchen eine knappe Charakteristik der schwedischen Kunstentwicklung gegeben, aus einer souveränen Beherrschung des Materials heraus geschrieben — den Teilnehmern an dieser Konferenz aus fünf Erdteilen ein erwünschter Führer. Der Verfasser, der seit 1923 als Nachfolger Bernhard Salins und als würdiger Erbe von Hildebrand (†1913) und Montelius (†1921, 1907—1913 in diesem Amt) das verantwortungsvolle Amt des Reichsantiquars übernommen hat — das die Funktionen des Generalkonservators, des Direktors des Historischen Museums und des Dezernenten für alle Museumsangelegenheiten in dem ganzen Lande vereinigt — durfte als die berufenste Autorität für diese Aufgabe angesehen werden. Es sei an dieser Stelle bemerkt, daß über die praktischen und wissenschaftlichen Ergebnisse der schwedischen Denkmalpflege die illustrierten Jahresberichte Auskunft geben, die etwa den von verschiedenen deutschen Ländern und Provinzen herausgegebenen Jahrbüchern für Denkmalpflege entsprechen, aber in sehr interessanter Weise auch über die Neuausstattung älterer Monumentalbauten berichten[1]).

Eine sehr glückliche Form der volkstümlichen Darstellung der heimischen Denkmäler im Rahmen einer allgemeinen Schilderung der Heimat auf historisch-geographischer Grundlage haben die schönen reichillustrierten Hembygdsböckerna des Verlags von J. A. Lindblad in Uppsala gefunden. Sie nennen sich Lesebücher für Schule und Haus und bringen eine Fülle von Anregungen und Mitteilungen in gemeinverständlicher Sprache — das beste Mittel zur Popularisierung der heimatlichen Kunstgeschichte[2]). Hierzu kommen noch die Einzelbeschreibungen schwedischer Landschaften wie die der Provinz Östergötland gewidmeten[3]). Endlich gehören hierhin noch die ausgezeichneten Führer durch die einzelnen schwedischen Provinzen, die mit ihren eingehenden historischen Angaben zu kleinen Denkmälerverzeichnissen ausgewachsen sind, in noch höherem Maße als die Guides Joanne für Frankreich — sie stellen zugleich in gewissem Sinne einen schwedischen Dehio dar.

An der Spitze aller Veröffentlichungen über den Kirchenbau auf schwedischem Gebiet ist die große Publikation zu nennen, die *Sigurd Curman* und

---

[1]) Kungl. Byggnadsstyrelsens årsberättelse. Erschienen sind die Jahrgänge 1918, 1919, 1920. In dem Jahresbericht für 1918 ein Bericht über die höchst interessanten Ausgrabungen um die Klosterkirche zu Varnhem. Ebenso die Jahresberichte des Reichsantiquars, die als Beilage der Zeitschrift Fornvännen publiziert werden.

[2]) Erschienen sind die folgenden Bände: Blekinge, von Emil Petersson. — Västmanland II, von G. Ekeberg s. Hesselblad, H. G. Pihl. — Västergötland, von L. A. Cederbom. — Närke, von E. Aspling. — Medelpad-Ångermanland, von M. Rieck-Müller u. O. Högberg. — Södermanland, von J. Svedelius. — Dalarna, von A. M. Roos. — Skåne, von N. Lundh-Eriksson.

[3]) En bok om Östergötland, herausgegeben von Birger Mörner und Alice Trolle, unter Mitarbeit von Montelius, Arne, Lindblom, Roosval, Curman, Upmark, Gauffin u. a., aber auch mit literarischen Beiträgen, Stockholm 1915. — Anton Ridderstad, Östergötlands Beskrivning, 3 Teile, Stockholm 1917 bis 1920, mit genauer Landesbeschreibung, statistisch-geschichtlichem Material und reichlichen Abbildungen von Kirchen und Herrensitzen.

Johnny Roosval seit dem Jahr 1912 mit Unterstützung der Königlichen Akademie der schönen Wissenschaften, Geschichte und Altertumskunde in Stockholm herausgegeben[1]). Es liegen zurzeit 21 Bände hiervon vor. Wenn man auf der, jedem Bande beigegebenen Karte sieht, wie bescheiden die publizierten Gebiete auf den großen, leeren Flächen stehen, so bewundert man den Mut dieser beiden ausgezeichneten, an Jahren noch jungen Gelehrten, die diese riesige Aufgabe auf ihre Schultern genommen haben, und die Zuversicht der schwedischen Altertums-Akademie. Man möchte den beiden Autoren ein methusalemisches Alter und eine in geometrischer Progression sich weitende Arbeitskraft wünschen. Da der erste Autor, bisher Professor an der königlichen Kunsthochschule und Baurat bei dem Kirchenbauamt, jetzt an die Spitze der ganzen staatlichen Kunst- und Denkmalpflege in Schweden in dem verantwortlichen Amt des Reichsantiquars getreten ist, und Roosval ordentlicher Professor an der Universität zu Stockholm ist und ein von ihm geschaffenes großes kunsthistorisches Institut leitet, darf man hoffen, daß sie, der Möglichkeit beraubt, noch selbst so viele Zeit an diese Veröffentlichung zu setzen, einen Stab von jungen Mitarbeitern finden und erziehen werden. Das kunsthistorische Seminar von Stockholm und das von Uppsala und (für Schonen) der Etnologische Verein zu Lund haben sich hier zur Verfügung gestellt; unter den älteren Mitarbeitern erscheinen Ernst Fischer, Martin Olsson, Gerda Boëthius, Andreas Lindblom, William Anderson, Efraim Lundmark, Helge Kjellin, Carl Asplund, Sven Brandel u. a.

Es war ein ganz glücklicher Gedanke, daß diese Denkmälerstatistik an verschiedenen Stellen, in Uppland, Östergötland, Västergötland, Gottland, Dalarne, Värmland und in Stockholm einsetzt, überall in diesen Provinzen das kunsthistorische und das denkmalpflegerische Interesse mächtig anregend. Für die Art der Denkmalbeschreibung haben von Anfang an unsere deutschen Inventare das Vorbild abgegeben, nur ist der Maßstab, mit dem das Aufnahmewürdige gemessen wird, ein viel weiterer als in Deutschland. Bei vielen Kirchen ist wirklich alles von wichtigen Ausstattungsstücken abgebildet bis auf zum Teil für unsere Auffassung bescheidene Stücke herunter, aber gerade das ist eine ausgezeichnete Erziehung zur Ehrfurcht in den betreffenden Kreisen. Wenn bis jetzt in den Bänden, die Stockholmer Kirchen gewidmet sind, die Adolf-Fredrikskirche und die Storkirche mit einer über das Maß eines gewöhnlichen Inventars herausgehenden Genauigkeit behandelt sind, wenn hier zugleich

[1]) Sveriges Kyrkor. Konsthistorisk Inv ntarium, utgivet av Sigurd Curman och Johnny Roosval. — Uppland, Bd. I. Danderyds skeppslag; Bd. II: Häverö och Väddö skeppslag; Bd. III: Långhundra härad; Bd. IV: Erlinghundra härad, Seminghundra härad. — Gottland, Bd. I: Lummelunda ting. — Västergötland, Bd. I: Kållands härad, norra delen; Kållands härad, sydöstra delen; Kållands härad, sydvästra delen I; Kållands härad, sydvestra delen II. — Dalarne, Bd. I: Leksands och Gagnefs tingslag; Falu domsagas norra tingslag. — Östergötland, Bd. I: Bankekinds härad I; Bankekinds härad II. — Värmland, Bd. I: Grums härad I u. II. — Stockholms kyrkor, Bd. I: Storkyrkan I; Bd. III: Kungsholms kyrka; Hedvig Eleonora kyrka; Bd. V, 1: Adolf Fredriks kyrka. — Vgl. zu der ganzen Publikation meine frühere Anzeige in dem Repertorium für Kunstwissenschaft 1919, S. 69 und die Anzeige von R. Haupt in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VII, 1915, S. 215

alle Geistlichen aufgezählt, eine große Reihe von Bildnissen bis auf die Neuzeit von ihnen mitgeteilt wird, so entspricht das dem besonderen Wunsche der Gemeinden, die hierfür die Mittel aufbrachten. In den bisher vorliegenden Bänden dieser glänzenden, mit einer bewundernswürdigen Akribie gearbeiteten, wirklich erschöpfenden Denkmälerstatistik ist eine Fülle von allgemein wichtigem kunsthistorischen Material erstmalig mitgeteilt: eine Unzahl von Skulpturen und Altären und eine große Reihe merkwürdigster Wandmalereien, die die unten genannten allgemeinen Darstellungen wesentlich ergänzen und bereichern. Aber auch die Kirchentypen, die in guten, manchmal etwas allzu kleinen Grundrissen und Schnitten vorgeführt werden, sind etwas sehr Merkwürdiges. Wenn für eine ganze Reihe von Provinzen, zunächst wohl für das südliche Schweden, dieses Inventar einmal vollendet sein wird, wird es möglich sein, an seiner Hand eine vollständige Scheidung der Typen, Schulen und Baugruppen vorzunehmen. Jetzt fehlen noch alle großen und damit die eigentlich bekanntesten und berühmtesten Denkmäler in dieser Veröffentlichung: es fehlen die Dome von Lund und Linköping, von Strängnäs und Westerås, von Uppsala und Skara, es fehlen die großen Klosteranlagen von Alvastra, Varnhem, Vreta; man möchte wünschen, daß einmal an einem dieser großen Objekte erprobt würde, ob der Maßstab, den diese Publikation sich selbst gesetzt hat, dann noch gleichmäßig anlegbar ist. Um diese Publikationen den ausländischen Forschern zugänglicher zu machen, sind die Abbildungen mit Unterschriften in deutscher und englischer Sprache versehen. Zu jeder Kirchenbeschreibung gehört eine Zusammenfassung in den beiden genannten Sprachen.

Über das wichtige Gebiet der Holzkirchen in Schweden hat *Emil Eckhoff* im Jahre 1916 uns ein prächtiges Werk als Veröffentlichung der schwedischen Akademie vorgelegt[1]). Schweden ist nicht entfernt so reich an Holzkirchen wie das Nachbarland Norwegen, dessen Stabkirchen *Dietrichson* schon vor einem Menschenalter veröffentlicht hatte[2]). Der Typus der großen gegliederten und aufgestockten Bauten wie Borgund, Hitterdal, Gol fehlt hier gänzlich, es handelt sich auch nicht um so reiche ornamentierte Portale, wie sie Hitterdal, Stedje, Aal, Hegge, Lomen, Hurum u. a. mehr aufweisen — was hier vorliegt, sind einfache Bohlen- und Blockbauten und bis auf einige kleine Bauwerke nur die Reste von solchen, die aber einen besonderen frühen, man möchte sagen: den Architypus des nordischen Holzbaus darstellen. Es handelte sich zum Teil um sehr schwierige Rekonstruktion der ältesten Bauten mit den vorhandenen Planken — und diese archäologische Arbeit der Zusammenstellung hat Eckhoff mit bewundernswürdigem Scharfsinn geleistet. Aus Gotland, Småland, Schonen,

[1]) Emil Eckhoff, Svenska Stavkyrkor (herausgeg. v. d. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien), Stockholm, Cederquists Verlag 1914—1916. Mit 496 Abb.

[2]) L. Dietrichson, De norske stavkirker, Christiania 1891. Hierzu meine ausführliche Anzeige im Repertorium für Kunstwissenschaft XV, 1892, S. 233. Die Arbeit fortgesetzt und erweitert in der deutschen Ausgabe: L. Dietrichson und H. Munthe, Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart, 2. Aufl., Dresden 1893. Die wichtigsten der Bauten schon früher eingehend veröffentlicht bei N. Nicolaysen, Norske Bygninger fra Fortiden, Christiania 1860—1880, 7 Hefte und Mindesmerker af Middelalderens Kunst i Norge, Christiania 1854ff.

Vestergötland, Värmland, Östergötland liegen solche Reste vor — der Rekonstruktionsversuch der Hemse-Kirche auf Gotland zeigt die früheste Form einer einschiffigen Holzkirche, ebenso wichtig für die Geschichte des Holzhauses und der Holzhalle.

Reicher ist die Ausbeute über die nordischen Rundkirchen, über die *Hugo F. Frölén* 1911 zwei auf breitester Kenntnis des Materials aufgebaute vorzüglich illustrierte Bände publiziert hat[1]). Nur eine kleine Zahl der südlichsten Bauten, vor allem die auf der Insel Bornholm gelegenen, waren schon frühzeitig bekannt geworden[2]), die schwedischen, die von gleicher Bedeutung sind, haben erst jetzt ihre Aufnahme gefunden. Diese Rundkirchen gehören zu den Typen der nordischen Festungskirchen, die von dem Eiderfluß bis zu den Lofoten vorkommen. Es besteht ein wendisch-seeländischer Typus, zu dem auch die Rundkirche zu Schlamersdorf in Wagrien gehört, mit einem Rundschiff in zwei Stockwerken, ein Bornholmer Typus mit drei Stockwerken, endlich der Typus vom Mälarsee, der nicht Gewölbe, sondern Bretterböden als Scheidung der Stockwerke kennt. Für die Geschichte des Rundbaus sind diese nordischen Bauten von erheblicher Bedeutung. St. Michael in Schleswig war dazu ein Rundbau mit 12, St. Olaf in Tønsberg ein solcher mit 8 inneren Pfeilern. Wenn auch die Ansicht Seesselbergs, daß diese nordischen Zentralbauten sich selbständig aus germanischen Urformen entwickelt haben, sicher unhaltbar ist, so liegt es doch nahe, an eine Verbindung mit den angelsächsischen Rundbauten der vorkarolingischen Zeit zu denken und über diese dann wieder die Brücke nach dem Kontinent zu schlagen, und weiter nach dem Süden und Südosten, wie auf der anderen Seite die direkte Übereinstimmung mit der Marienkapelle in Würzburg und mit St. Michael in Fulda besteht.

Die skandinavischen Backsteinkirchen (oder eigentlich Feldsteinkirchen mit Backsteinverzierung) behandelt *Gerda Boëthius* zusammenfassend in einem stattlichen Quartbande[3]), der von den ältesten Anlagen in Sigtuna bis zum Ende des 15. Jahrh. führt und diese schwedischen Ziegelbauten in die Entwicklung

[1]) Hugo F. Frölén, Nordens befästa rundkyrkor, 2 Bd. mit 270 Abb., Stockholm, Lars Frölén, 1911.

[2]) Veröffentlicht schon 1756 von Laurids de Thurah. Dann vor allem H. Holm, Bornholms aeldgamle Kirkebygninger, Kopenhagen 1898. — J. B. Löffler, Udsigt over Danmarks Kirkebygninger, Kopenhagen 1896. — Ausgezeichnete Aufnahmen bei F. Seesselberg, Die skandinavische Baukunst, Taf. 3 und bei F. Laske, Die vier Rundkirchen auf Bornholm, Berlin 1902. — Über die Verwandtschaft mit den norddeutschen Bauten vgl. R. Haupt, Die Vizelinskirchen, Baugeschichtl. Untersuchungen an Denkmälern Wagriens. — Ders., Nachrichten über Vizelin und seine Kirchenbauten: Tübinger Studien für Schwäbische und deutsche Rechtsgeschichte III, 10, 1913. Gegen die Annahme eines Ursprungs der Doppelkirchen aus verschwundenen deutschen Zentralbauten bei Seesselberg (Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, S. 79) wendet sich Frölén S. XXII und S. 13, 31. Über die angelsächsischen Rundkirchen (in York und Hexham) vgl. Baldwin Brown, The arts in early England, Ecclesiastical architecture p. 320 und P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 699.

[3]) Gerda Boëthius, De tegelornerade gråstenskyrkorna i norra Svealand. Ett bidrag till kännedomen om stilströmningarna under den yngre medeltiden, Stockholm, Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag 1921. — Vorher Dieselbe, Stilströmningar inom den uppländska tegelarkitekturen in: Uppsalastudier 1, p. 175.

des nordeuropäischen Backsteinbaus einfügt. Zumal die einfacheren Bauten zeigen einen sehr interessanten Typus mit geringem Wechsel der Flächendekorationen in dem Giebel, für die die Verfasserin ein Schema zusammenstellt. Ein genaues beschreibendes Verzeichnis der Kirchenbauten mit einer umfassenden Bibliographie am Schluß geht beträchtlich über diesen engeren Rahmen hinaus.

Zur älteren kirchlichen Kunstgeschichte des Nordens muß hier ein Werk genannt werden, das weit über die Grenzen Skandinaviens hinausgreift, aber für eine wichtige Gruppe der dortigen Bauten Grundlegendes gebracht hat — *Sigurd Curmans* Buch über die Zisterzienserarchitektur, mit einer bewundernswerten Kenntnis des ganzen europäischen Materials und mit Beherrschung der Forschung in allen Literaturen geschrieben[1]) — von dem bis jetzt freilich nur der erste Band, dem Grundriß geltend, vorliegt, der aber ein Ganzes für sich darstellt. Die schwedischen Zisterzienserkirchen zu Alvastra, Nydala, Varnhem, Roma, dazu die norwegischen in Lyse, Hovedö finden hier eine eingehende Behandlung. Man darf zur Ergänzung auf die im gleichen Jahr erschienene deutsche Veröffentlichung über Nordische Zisterzienserkirchen von *Paul Hoffmann* hinweisen[2]).

Die großen, vorzüglich organisierten und vorbereiteten und ebenso mustergültig wissenschaftlich ausgenutzten retrospektiven Ausstellungen der letzten beiden Jahrzehnte, vor allem zu Strängnäs 1910, Hernösand 1912, zu Malmö 1914, zu Uppsala 1918, zu Göteborg 1923 haben ein Riesenmaterial zusammengetragen, das hier während langer Sommermonate dem eingehenden Studium der vereinigten nordischen Kunstgelehrten ausgesetzt war, und während so viele der deutschen Veranstaltungen ohne nachfolgende Veröffentlichung und Würdigung und damit ohne sichtbare Auswirkung in der Wissenschaft geblieben sind, haben alle diese schwedischen Ausstellungen eine mustergültige Veröffentlichung und Verarbeitung gefunden. Für die letzte große Ausstellung der westschwedischen Plastik, bei Gelegenheit der internationalen Ausstellung in Göteborg im Jahre 1923, hatte noch einmal Ugglas die Kirchen und Sammlungen des Landes in der sorgfältigsten Weise durchforscht. Heute sind auf diesem Gebiete kaum mehr große Überraschungen zu erwarten. Von dieser letzteren liegt bis jetzt nur ein Katalog vor, die Bearbeitung steht noch aus. In diesem Zusammenhang sind endlich die Kataloge und Veröffentlichungen der großen Kunstsammlungen des Landes zu nennen, neben denen der hauptstädtischen Museen vor allem die Publikationen der Museen von Lund[3]).

---

[1]) Sigurd Curman, Cistercienserordens byggnadskonst, I. Kyrkoplanen, Stockholm, P. A. Norstedt & Söner, 1912.

[2]) Paul Hoffmann, Nordische Zisterzienserkirchen unter Berücksichtigung der Backsteinbaukunst, Dissertation Dresden, Essen, Verlag von Thaden u. Schmemann 1912, mit genauen Aufmessungen und Rekonstruktionen, dazu mit reichen Details (Alvastra, Nydala, Warnhem, Vitsköl, Soroe).

[3]) Über das kulturhistorische Museum, eine etwas vollgestopfte Fundgrube, hat der eifrige Direktor G. J-son Karlin ein Handbok för besök och självstudium (Lund 1918) veröffentlicht nach dem Vorbild von Brinckmanns Führer durch das Museum für Kunst und Industrie in Hamburg. Bei Gelegenheit des Einzugs in das neue Haus hat Otto Rydbeck über das unter seiner Leitung stehende historische Museum der Universität einen Sammelband publiziert (Från Lunds Universitets historiska museum:

Die Ausstellung von Strängnäs hatte durch die Veranstalter *Sigurd Curman, Johnny Roosval* und *Carl R. af Ugglas* ein Dokument in zwei Bänden gefunden,[1]) in denen einzelne Gruppen von Kunstwerken vor allem gerade wieder auf dem Gebiet der Plastik ihre zusammenfassende Behandlung erhalten haben. — Ein zusammenfassender Aufsatz von *Ugglas* über die mittelalterliche Holzskulptur im Stift Strängnäs, leitet diese Darstellung ein. Unter den Steinskulpturen ist vor allem merkwürdig der steinerne Reliquiensarg von Härad in Södermanland, der um 1200 entstanden ist, ein Versuch, die großen kostbaren Tumben des Kontinents in dem heimischen Steinmaterial nachzubilden. *Johnny Roosval* hat neben diesem seltsamen Stück eine ganze Reihe von skulpturengeschmückten Taufsteinen hier mitgeteilt. Was den Werken der Holzplastik, die sich hier in solcher Fülle zusammengefunden hatten (wie auf den weiteren retrospektiven Ausstellungen), ihren besonderen Reiz verleiht, ist, daß sie bis auf geringe Ausnahmen ganz unberührt sind. Es lag weder in der Barockzeit eine Veranlassung vor, die Skulpturen neu zu fassen bzw. sie mit der üblichen grauen und weißen Tünche deckend zu überstreichen, noch in den letzten Menschenaltern, sie zu restaurieren — so sind sie durch die beiden großen Gefahrzonen der nordischen Plastik leidlich ungerupft hindurchpassiert.

Über die Ausstellung zu Hernösand im Jahre 1912 hat *J. Roosval* in Verbindung mit einer Reihe von Fachgenossen einen Band publiziert, der wieder wichtige Beiträge enthält[2]). Er selbst schreibt über die mittelalterlichen Taufsteine, *Henrik Cornell* über mittelalterliche Holzskulptur. Hier werden die wichtigsten der ausgestellten Plastiken vorgeführt; die sitzende Madonna von dem Typus der sitzenden Madonna zu Viklau, die Roosval in Verbindung mit der französischen Skulptur gesetzt hat, findet auch hier reiche Vertretung. Eine der merkwürdigsten frühen Plastiken Schwedens ist der hölzerne St. Michael des Häfverö, der noch im Jahre 1180 entstanden ist, vielleicht im Anschluß an Skulpturen in Reims.

In dem Werk über Upplands kirchliche Kunst, das *Henrik Cornell* im Anschluß an die Ausstellung in Uppsala herausgegeben hat[3]), finden sich wieder eine Reihe wichtiger Aufsätze, vor allem sechs Artikel über die gotische Malerei in Uppland über die Gewölbemalerei, worunter auch ein sehr beachtenswerter

Lunds universitets årsskrift N. F. avd. I, Co. XV, Nr. 1, 1918). Neben den Museumskatalogen seien noch die Jahresberichte der Königlichen Bibliothek genannt, die wertvolle Mitteilungen auch zur Kunst- und Denkmälergeschichte des Landes enthalten (Kungl. Bibliotekets handlingar. Årsberättelse). In dem Jahresbericht für 1912 (Stockholm 1915) ein auch für das kontinentale Europa wichtiger Aufsatz des hochverdienten Bibliothekars, Direktors Isak Collijn, Magnus Gabriel de la Gardie's Samling af äldre stadsvyer och historiska planscher i Kungl. Biblioteket (mit großen Lichtdrucken).

[1]) Utställningen af äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910, Studier utgifna af S. Curman, J. Roosval, C. R. af Ugglas, Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag 1913, 2 Bde.

[2]) Utställningen af äldre kyrklig konst i Hernösand 1912. Studier utgifna af Utställningens bestyrelse H. Cornell, Th. Hellman, J. Roosval genom Johnny Roosval, Stockholm 1914.

[3]) Utställningen av äldre kyrklig konst i Uppsala 1918. Studier i Upplands kyrkliga konst, utgivna av Utställningens nämnd genom Henrik Cornell, Stockholm 1918. Dazu sind jeweils für diese retrospektiven Ausstellungen die eingehenden illustrierten wissenschaftlichen Kataloge heranzuziehen.

Artikel (von *Martin Olsson*) über die Fassadenmalereien des Mittelalters sich befindet. Olsson, der an hervorragender Stelle bei der Wiederherstellung solcher Malereien mitgewirkt hat, war in erster Linie berufen, seine Erfahrungen hier niederzulegen. In der Reihe dieser spätgotischen Kirchenmaler, unter denen mit einem sicheren Namen und als faßbare Größe Albertus Pictor erscheint, stellt *Sigurd Wallin*, den Maler Peter als den Lehrer des Albertus hin.

Im Anschluß an die kirchlichen Ausstellungen in Malmö im Jahre 1914 haben *Otto Rydbeck* und *Ewert Wrangel* einen staatlichen glänzend illustrierten Band über die ältere kirchliche Kunst in Schonen publiziert, der wieder mit einem Überblick des ersten Verfassers über die Entwicklung der kirchlichen Kunst in diesem Gebiete eingeleitet wird[1]). Über den französischen Stil in Schonens mittelalterlichen Skulpturen in Holz handelt *Hans Wåhlin* an der Hand eines reichen Materials. — Der Hinweis auf Nordfrankreich und besonders auf Amiens scheint mir hier kein zwingender zu sein, vielleicht liegt hier nur ein gotischer Zeitstil zugrunde, dessen führende Typen in der Tat wohl am frühesten in Frankreich ausgeprägt wurde. Mit dem raschen Ausgang zur Steinskulptur und zum Steinstil hat aber doch Frankreich sehr bald seine führende Stellung verloren, und diese Holzskulptur ist vielmehr in Flandern, in West- und Norddeutschland gepflegt worden, wo unzweifelhaft für diese Typen der Schwerpunkt liegt. *Otto Rydbeck* bietet endlich ein höchst interessantes Kapitel zur Geschichte des Triumphkreuzes (Trabes und Lektorium). In dem von ihm verwalteten historischen Museum der Universität Lund gibt das wieder aufgestellte Lektorium von Skårby einen guten Begriff von der ursprünglichen Wirkung dieser Aufbauten.

Wie diese im Anschluß an die kunsthistorischen Ausstellungen der beiden letzten Jahrzehnte unternommenen Publikationen eine Übersicht über die kunsthistorische Entwicklung einer einzelnen Landschaft geben, so haben eine Reihe weiterer Sonderveröffentlichungen das gleiche unternommen, für Norrland *Henrik Cornell*, für Västergötland *Ernst Fischer*. *H. Cornell* hat in seiner Doktordissertation[1]) (mit diesem Begriff ist in Schweden wie bei den Thesen der französischen Gelehrten die Vorstellung einer sehr umfangreichen gründlichen wissenschaftlichen Arbeit verbunden) eine vortreffliche umfassende Darstellung der ganzen kirchlichen Kunst dieses Gebietes geboten, eine klare Analyse der verschiedenen baulichen Typen mit einer Aufzählung der Denkmäler, eine Übersicht über die Geschichte der Stein- und Holzskulptur (der berühmte romanische St. Michael in Häfverö wird dabei in einer farbigen Tafel wiedergegeben), wichtige Beiträge zur Geschichte der Wandmalereien (in Enånger und Ytterlännäs erscheinen ganz modern anmutende Dekorationen). *Ernst Fischer*, der den Denkmälern Västergötlands eine ganze Reihe von grundlegenden

[1]) Otto Rydbeck och Ewert Wrangel, Äldre kyrklig konst i Skåne. Studier utgivna med anledning av kyrkliga Utställningen i Malmö 1914, Lund 1921.

[1]) Henrik Cornell, Norrlands kyrkliga konst under medeltiden (Norrländskt handbibliotek VIII), Uppsala, Almquist u. Wicksell 1918. Dazu die Besprechung von J. Roosval in der Tidskr. f. Konstv. VIII, 1923, S. 5.

Studien gewidmet hat[1]), bringt in der Veröffentlichung über die mittelalterliche kirchliche Kunst dieser Provinz eine Darstellung der Entwicklung des Kirchenbaus und seiner Dekorationen, wobei auf die merkwürdigen frühromanischen Steinskulpturen in der Domkirche zu Skara hingewiesen sein mag, eine Aufzählung der sonstigen Stein- und Holzplastiken (unter ihnen ein primitives Triumphkreuz mit bekleidetem Christus in Skånings-Åsaka), der Wandmalereien und Goldschmiedearbeiten mit wertvollen Mitteilungen[2]). Eine Anzahl der wichtigsten Denkmäler aus Östergötland hat in schönen Tafeln schon 1906 *Otto Janse* gebracht[3]). Die ältere kirchliche Kunst in Blekinge hat in *William Anderson* einen Darsteller gefunden[4]). Über die weniger beachtete Entwicklung der reichen Stein- und Holzskulptur während des 16. und 17. Jahrh. in Schonen gibt ein illustriertes zusammenfassendes Buch von *Gregor Paulson* einen Überblick[5]).

Die Achthundertjahresfeier des Domes zu Lund im Jahre 1923 hat als Festgaben gleichzeitig zwei große Veröffentlichungen der beiden Lunder Kunsthistoriker, der Professoren *Ewert Wrangel* und *Otto Rydbeck* gebracht, eine fast unökonomisch erscheinende Anspannung von Kräften für das gleiche Thema.

Die Arbeit von zwei Jahrzehnten hat *Otto Rydbeck* seinem geliebten Dom zu Lund gewidmet, zu dem er immer wieder zurückgekehrt ist. Nach verschiedenen Vorarbeiten hat er endlich jetzt dies Prachtwerk veröffentlichen können, das in mustergültiger Weise die Baugeschichte des wichtigsten romanischen Baudenkmals Schwedens vorführt, begleitet von reichem Abbildungsmaterial[6]). In seinen beiden größeren Arbeiten über die Baugeschichte des Lunder Domes hat *Rydbeck* auch die Bedeutung dieses Denkmales für die ganze

[1]) Vor allem eine Anzahl wichtiger Aufsätze in Västergötlands Fornminnesförenings tidskrift und in der Tidskrift för konstvetenskap. Ein eigenes Buch über die Plastik unter dem Titel: Västergötlands romanska stenkonst, Göteborg 1918.

[2]) Ernst Fischer, Västergötlands kyrkliga konst under medeltiden, Uppsala, A. B. L. Norblad, 1920.

[3]) Otto Janse, Medeltidsminnen från Östergötland, Stockholm, Justus Cederquist, 1906.

[4]) William Anderson, Den äldre kyrkliga konsten i Blekinge, Lund 1922.

[5]) Gregor Paulsson, Skånes dekorativa konst under tiden för den importerade renässansens utveckling till inhemsk form, Stockholm 1915.

[6]) Otto Rydbeck, Lunds Domkyrkas Byggnadshistoria, Lund, C. W. K. Gleerup 1923, mit 244 Abb. im Texte und 14 Taf. Schon 1903 hatte Rydbeck, der jetzt Professor an der Universität und Direktor des historischen Universitätsmuseums ist, seine Publikationen über den Dom begonnen mit Baldakinen öfver nordöstra kapellet i Lunds domkyrka: Festschrift für Oscar Montelius 1903, 1915 erschien als Buch (Lund bei Gleerup und Leipzig bei Otto Harrasowitz) sein Bidrag till Lunds Domkyrkas byggnadshistoria. Die Verwandtschaft der Domskulpturen mit der südschwedischen Plastik weiter ausgeführt von Rydbeck in den Artikeln Skånsk skulptur och gottländska stenmästare: Tidskrift för Konstvetenskap IV, 1919, p. 49. Oskar Antonsson bringt ebenda (Bd. VII, 1922, p. 134) die Majestasskulpturen von Lund mit der Soester Kunst zusammen. Als Ergänzung zu den neuen genauen Rissen und Schnitten, die Rydbeck bringt, sind noch immer die glänzenden zeichnerischen Aufnahmen zu nennen, die Friedrich Seesselberg, Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte, Berlin 1897 gibt, Taf. 4—12, 14, 16, 18—20, 25. Dazu Details in der Germanischen Frühkunst von K. Mohrmann und F. Eichwede, Leipzig 1906, I, Taf. 31—34. — Von C. G. Brunius schon ein Buch über den Dom: Nordens äldsta metropolitankyrka, Lund 1854.

südskandinavische Baukunst überhaupt hervorgehoben. Nach ihm haben die in Lund arbeitenden Steinmetzen nach der Beendigung des Dombaues rings herum im Lande einen großen Teil der älteren Holzkirchen Schonens in dem neuen Material, in Stein umgebaut. *Rydbeck* ist auch der erste, der mehreren bekannten dieser Steinmeister ganze Gruppen von schwedischen romanischen Kirchen hat zuweisen können. Er hat gezeigt, daß die Marienkirche zu Vä von demselben langobardischen Meister, wahrscheinlich Regnerus, erbaut ist, der bei dem Tode des Architekten Donatus diesem als Leiter des Lunder Dombaues nachfolgte[1]).

Da seit der nur allzu durchgreifenden und ausgleichenden Romanisierung, die des Restaurators Zettervall puristischer Eifer — viel schlimmer noch als bei den frühen Restaurationen des Deutschen Hübsch in Speyer und Bamberg — viele der wichtigsten Spuren des überlieferten Zustandes verschwunden oder durch Palimpseste ersetzt sind, war es doppelt notwendig, die Dokumente der Baugeschichte festzuhalten.

Leider sind die Mauern des Domes zu einem großen Teil in ihrer Außenerscheinung verändert. So sind z. B. die beiden Türme mit der dazwischen liegenden Vorhalle völlig neu. Aber das bedeutendste Stück der Außenarchitektur, die künstlerisch außerordentlich schöne Apsis, ist glücklicherweise von Zettervall fast unberührt gelassen. Jenes Jubiläum knüpft an die Weihe des Hauptaltares der Krypta 1123 an. Auch der Name des Baumeisters ist erhalten: Donatus architectus magister operis; 1145 wird die ganze Kirche geweiht, neun Jahre vor der Abteikirche von Maria Laach, aber der Gewölbebau gehört noch ganz dem gebundenen System an und schließt sich an Speyer und Mainz an. Neben rheinischen Vorbildern kommen in den Skulpturen der Portale italienische (Como, S. Ambrogio in Mailand, Pavia) zur Sprache. Diese wichtigen kunstgeschichtlichen Beziehungen waren schon 1915 in jener obengenannten vorbereitenden Veröffentlichung ausführlich mit Quellenhinweisen erörtert worden. Die Geschichte der Restauration im 19. Jahrh. ist eine wahre Passionsgeschichte. In der Hand von *C. G. Brunius*, der schon 1850 seine Schonensche Kunstgeschichte geschrieben hatte, war der Bau sehr viel besser aufgehoben als bei dem radikalen Puristen Zettervall, der dem Dome die heutige Form gegeben hat. Auch die Darstellung dieser letzten Epoche ist bei Rydbeck eine vorbildlich sachliche, aus dem Verständnis für die inneren Hemmungen dieser historisch-unfruchtbaren Periode heraus.

In einer 1918 erschienenen kleinen Publikation hat *Rydbeck* ausführlich jenen Teil der Baugeschichte des Lunder Domes behandelt, in der zum Beginn des 16. Jahrhunderts der westfälische Baumeister Adam van Düren als der leitende Architekt erscheint[2]). Er gehörte zu den deutschen Meistern, die in

[1]) O. Rydbeck, Mariakyrkan i Vä: Tidskrift för Konstvetenskap, Bd. X 1926, p. 1.

[2]) O. Rydbeck, Två märkliga Konstnärer, Adam van Düren och mästaren med signaturen A. S., Stockholm 1918. Frühere Holzskulpturen in Schonen sind in den Studien: Skånes renässans- och barockskulptur, Lund 1917 behandelt (teilweise gedruckt in der Tidskrift för Konstvetenskap).

In einer 1926 erschienenen glänzend illustrierten Studie behandelt Rydbeck das Grab des Andreas Sunesson in Lund (Erzbischof 1201—1227) — mit peinlicher Gewissenhaftigkeit sind durch ihn und seine

den Jahren um 1480 aus Köln nach Linköping kamen, um den Chorbau des dortigen Domes zu Ende zu führen. Später hat dieser selbe Adam auch die merkwürdige Burg Glimmingehus in Schonen aufgeführt. Er hat an dem königlichen Schloß zu Kopenhagen, der Nicolaikirche (Storkyrkan) von Stockholm und den Burgen Borgeby und Malmöhus in Schonen gearbeitet. Die größte Zeit aber hat er in Lund zugebracht, mit der Restauration des Domes beschäftigt, von der die an mehreren Skulpturen eingemeißelten Jahreszahlen 1513, 1514, 1524 1525 und 1527 Kenntnis geben. Der Meister mit der Signatur A S, die sich an mehreren Kirchen Schonens und Denkmälern findet, repräsentiert im Gegensatz dazu in glänzender Weise den Barockstil. Auch er ist ohne Zweifel ein Ausländer oder er hat wenigstens im Auslande studiert.

Das im selben Jahr und im selben Verlag im gleichen Format und in derselben reichen Ausstattung veröffentlichte Werk von *Ewert Wrangel* nennt sich im Gegensatz zu dem Rydbeckschen ,,Die Kunstgeschichte der Lunder Domkirche" und behandelt nicht die eigentliche Baugeschichte des Domes[1]). Der Band enthält wichtige auf breiter Kenntnis des Materials aufgebaute Abhandlungen über die Stilverwandtschaft und die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge, die zwischen Lund und Italien, Deutschland, Frankreich, England bestehen, und über die ornamentale Welt, die uns in den Dekorationen der Domkirche entgegentritt. Diese Untersuchung ist auch methodisch eine ausgezeichnete, in den Abbildungen ist für das Blatt- und Rankenmotiv wie für die menschlichen und tierischen Darstellungen ein umfangreiches Material in mustergültiger Weise verwendet. Die Verwandtschaft der beiden Dome von Speyer und Mainz mit Lund wird an der Hand dieser Einzelheiten doppelt klar; für alle drei gilt eben, daß sie von der gleichen Gruppe norditalischer Bauten in bezug auf ihr dekoratives System abhängig sind. Vor allem Modena kommt nach Wrangel hier in Betracht. Durch diese eingehenden Darlegungen ist diese Arbeit auch für die Kritik der frühromanischen deutschen Kunst, wo in Königslutter, Speyer, Mainz die gleichen Beziehungen vorliegen, von erheblicher Bedeutung. Ein Sonderkapitel beschäftigt sich eingehend mit einer Lunder Miniatorenschule, die in dem dortigen Laurentiuskloster vom letzten Viertel des 11. Jahrh. an fruchtbar war (übrigens einer Schule ohne allzu große Originalität). Der Ausstattung der Domkirche hat dann *Wrangel* einen zweiten Band gewidmet[2]), der den Hochaltar und das Chorgestühl, zwei gleichwichtige

Mitarbeiter, Carl M. Fürst und Agnes Branting, alle Einzelmomente behandelt (O. Rydbeck, Ärkebiskop Andreas Sunesson grav i Lunds domkyrka, Lund 1926). Eine Parallele zu den Untersuchungen Wilmowskis über die Bischofsgräber im Trierer Dome.

[1]) Ewert Wrangel, Lunds domkyrkas konsthistoria, förbindelser och stilfränder, Lund, C. W. K. Gleerup 1923. Vorher von ihm verschiedene Einzelstudien, darunter Lunds domkyrkas äldsta ornamentik: Aarböger f. nordisk Oldkyndighed og Historie 1910. — Studier i gammalkristen ornamentik: Lunds Universitets årsskrift vid jubelfesten 1918.

[2]) Das Werk über die Ausstattung der Domkirche führt den Titel: Konstverk i Lunds domkyrka med text av Ewert Wrangel, Lund, C. W. K. Gleerup 1923. Der Hochaltar war von Wrangel schon früher ausführlich behandelt worden: Det medeltida bildskåpet från Lunds domkyrkas högaltare, ett ikono-

Kunstwerke der Hochgotik, den Schreinaltären von Hamburg und Lübeck und dem Chorgestühltypus der deutschen Ostseestädte nahestehend, behandelt, die Bronzeleuchter, die Grabmäler und die weitere Ausstattung, Bedeutendes neben Unbedeutendes setzend. Als Ergänzung tritt hinzu die Veröffentlichung von *Theodor Wåhlin* über die astronomische Uhr im Dom[1]), ein um das Jahr 1400 entstandenes Kunstwerk, das durch seinen figürlichen Schmuck, zumal durch die prächtigen Sitzbilder der Propheten in den Zwickeln, auch für die Geschichte der Plastik von besonderer Bedeutung ist.

Die beste Arbeit zur gotländischen Architektur ist noch immer das Buch von *Johnny Roosval* über die Kirchen Gotlands[2]), das für die Kenntnis dieser Gruppe grundlegend ist. In der Geschichte der Spätromanik stellt sie mit ihren hundert Kirchenbauten, die ziemlich konservativ bis zum Däneneinfall 1361 reicht, eine ganz selbständige Erscheinung dar, abgeschlossen und doch mit dem gotländischen Kalkstein in Architektur und Plastik auf die ganze Ostseeküste rückwirkend.

Noch eingehender als baugeschichtliche Untersuchung ist der große Quartband, den *Emil Eckhoff* der Clemenskirche zu Wisby gewidmet hat[3]). Die Ausgrabungen der Jahre 1910—12 haben nicht weniger als drei ältere romanische Kirchen innerhalb des heutigen Baus bloßgelegt, so daß nun die drei Apsiden in dem rechteckig geschlossenen Chor hintereinander liegen — eine lange Baugeschichte, ehe die heute aufstehende Kirche, eine dreischiffige Hallenanlage mit beinahe quadratischem Chor entstand (im Anfang des 13. Jahrh.). Die erste Kirche würde um das Jahr 1000 anzunehmen sein. Die geschickte Art, in der heute die Ausgrabungen in Wisby für den Besucher offen gehalten und zugänglich gemacht sind, ist dabei besonders zu rühmen. Gern möchte man nun für die übrigen mittelalterlichen Kirchen von Wisby eine gleiche eingehende Untersuchung und Veröffentlichung wünschen[4]). Die von Emil Eckhoff begonnene Untersuchung der für die gesamte nordische Stadtbefestigungskunst so wichtigen fast unberührt erhaltenen Stadtmauern von Wisby wird von Otto Janse fortgesetzt, der mit Unterstützung der schwedischen Akademie eine große Veröffentlichung darüber vorbereitet.

grafiskt och stilkritiskt bidrag till skulpturens historia: Lunds Universitets Årsskrift N. F. I, Bd. XI, Nr. 8, 1915 (auch Leipzig, Otto Harrassowitz), sehr wichtig für die Geschichte des norddeutschen Schreinalters.

[1]) Theodor Wåhlin, Horologium mirabile Lundense. Det astronomiska uret i Lunds domkyrka, Lund 1923. Zum Jubiläum ist auch erschienen Lunds domkyrkas Nekrologium, herausgegeben von Lauritz Weibull.

[2]) Johnny Roosval, Die Kirchen Gotlands, Leipzig, E. A. Seemann, 1911. Dazu die Besprechung von A. Haupt in den Monatsheften f. Kunstwissenschaft VI, 1913, S. 124. Die 142 Abb. nach Photographien und die zahlreichen Textzeichnungen ermöglichen eine vollständige Übersicht über das Material.

[3]) Emil Eckhoff, St. Clemens kyrka i Visby. Ut gifvet af Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Åkademien, Stockholm 1912.

[4]) Dazu Roosval, Studier till Visby domkyrkas byggnadshistoria: Arktos 1909, p. 233. — Ekhoff, Bidrag till Gotlandskyrkornas kronologi: Fornvännen 1913. — Roosval, Till frågan om Gotlandskyrkornas kronologi: Kyrkohistorisk årsskrift 1913, p. 7. — Efraim Lundmark, Gotlands medeltida konst: Ord och Bild 1920, p. 289.

Die Einzelforschung auf dem Gebiet der kirchlichen Architektur Schwedens hat in den letzten Jahrzehnten einen weiteren Aufschwung genommen. Einzelne Arbeiten greifen dem großen Kircheninventar schon vor und bringen in der Art einer Denkmälerstatistik eine vollständige Baugeschichte und eine eingehende Aufzählung aller wichtigen Ausstattungsstücke. Das gilt von der Veröffentlichung von *Hugo Ulander* über die St. Laurentii- und St. Drottens-Kirche in Söderköping[1]), von den vortrefflichen Arbeiten von *Ewert Wrangel* und *Axel Romdahl* über die Domkirche zu Linköping[2]) und von dem Büchlein von *Theodor Wåhlin* über die St. Peterskirche zu Malmö und über die Marienkirche in Ystad[3]). Über Sigtuna und seine Kirchen hat *Henrik Cornell* eine eigene Studie publiziert[4]). Der unter den Mitarbeitern an dem Kircheninventar genannte *Helge Kjellin*, der einige Jahre als Professor der Kunstgeschichte in Dorpat gewirkt hatte, jetzt Privatdozent in Lund, hat u. a. auch einen merkwürdigen gotländischen Einfluß auf die mittelalterlichen Kirchen der Insel Ösel in Estland erwiesen[5]). In einer größeren deutsch abgefaßten Arbeit ,,Die Kirchen Ösels" beabsichtigt er, die wissenschaftlichen Ergebnisse seiner Feststellungen einem breiteren Publikum vorzulegen.

Die stattlichste und auch im äußeren Gewand vornehmste Publikation des letzten Jahrzehntes gilt dem Nationalheiligtum Stockholms, seiner Westminsterkirche, der Riddarholmkirche[6]). *Martin Olsson*, der das Hauptverdienst an der 1914 begonnenen letzten Restauration trägt, hat eine Reihe von kunsthistorischen Studien in diesem Band vereinigt — eine eingehende Geschichte des Baus, seiner verschiedenen Umgestaltungen, Erweiterungen und Restaurationen, eine Darstellung der gotischen Dekoration, Malereien, mit denen das Innere geschmückt ist, und deren Stellung in der Kunstgeschichte, endlich eine Studie, die sich im Anschluß an Riddarholm mit den fürstlichen Begräbnissen des Barock beschäftigt. Prächtige Lichtdrucke geben einen Begriff von dem Inneren und seiner Ausstattung, auch von der ergreifenden höchst geschickten pietätvollen Art, wie hier die Grabmäler und Sarkophage mit der rauschenden Fülle der Fahnen und dem farbigen Glanz der Epitaphien und Totenschilde zusammengestimmt sind.

---

[1]) Hugo Ulander, Beskrivning av St. Laurentii och St. Drottens kyrkor i Söderköping, Söderköping, Förlag St. Ragnhilds gille 1922.

[2]) E. Wrangel, The Early English och Linköpings domkyrka: Kult och konst 1905. — A. Romdahl, Studier i Linköpings domkyrkas historia, Stockholm 1910. — Ders., Ornamentik och stil i Linköpings domkyrka: Göteborgs Vetenskaps-och Vitterhetssamhälles Handlingar, 4. Folge XVII, 1924. Einen baugeschichtlichen Führer durch die Domkirche zu Linköping geben Curman und Romdahl in den Meddelanden från Östergötlands Fornminnes- och Museiförening 1918.

[3]) Theodor Wåhlin, Malmö St. Petri Kyrka, Malmö 1919. Ders., Ystads Sta. Maria kyrka, Lund 1916.

[4]) H. Cornell, Sigtuna och Gamla Uppsala, Uppsala 1919.

[5]) H. Kjellin, Karris kyrka och dess gotländska förbindelser: Publikationen des Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet Lund 1926.

[6]) Martin Olsson, Riddarholmskyrkan. Konsthistoriska Studier, Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag 1918, mit 77 Lichtdrucktafeln.

Unter den neueren Kirchenbauten Stockholms steht die Engelbrektskirche von dem Architekt L. I. Wahlman im Vordergrund, eine höchst merkwürdige selbständige Raumschöpfung von bedeutender Wirkung mit den glänzenden Malereien von Olle Hjortzberg und Filip Månsson — eine Festschrift zur Einweihung im Jahr 1914 gibt einen guten Begriff von dem Bau[1]). In der vordersten Reihe der namhaftesten kirchlichen Neuschöpfungen in ganz Schweden verdient auch die neue Högalidskyrkan genannt zu werden, das Werk des jetzigen Generaldirektors des staatlichen Bauamtes, des Architekten Ivar Tengbom. Über den Bau und seine Ausstattung berichtet eine bei der Einweihung im Jahre 1923 herausgegebene vornehme reich illustrierte Festschrift[2]).

An Wandmalereien enthält Schweden eine beträchtliche Zahl. Eine naturgemäß beschränkte Ziffer von romanischen Wandmalereien, unter denen aber in Oefraby, Bjeresjö, Vä, Lackalänga wichtige Ausmalungen von Apsiden in der Art von Knechtsteden, Reichenau, Kleinkomburg zu nennen sind. Eine Reihe der südschwedischen Denkmäler genießt schon seit langem eine allgemeine Schätzung. Sie sind in *Mandelgrens* Skandinavischen Denkmälern[3]) schon vor 65 Jahren abgebildet, wenig später setzen die ersten Arbeiten von *Hans Hildebrand* auf diesem Gebiet ein[4]). Dazu kommt die Ausmalung der tonnengewölbten Decke im Chorhaus zu Bjeresjö mit einer merkwürdigen frühen Gegenüberstellung der Kindheitsgeschichte Christi und der Genesisbilder in laufenden Darstellungen.

Die mittelalterliche Wandmalerei in Uppland hatte schon früher *Otto Sylwan* behandelt[5]). Im Jahre 1904 hat *Otto Rydbeck* den mittelalterlichen Kalkmalereien in den Schonenschen Kirchen eine eigene reichillustrierte Untersuchung gewidmet[6]). Nach den nicht allzu zahlreichen romanischen Wandmalereien kommt ein um so größerer Reichtum von gotischen Dekorationen. Aus der frühgotischen Zeit stammen die merkwürdigen Gewölbemalereien in Borreby, in Stora Köpinge, Bjellerup. — Noch reicher ist dann die Zahl der spätgotischen Dekorationen, mit denen fast alle alten Kirchen bedeckt sind. Kunstgeschichtlich geht diese Schonensche Gruppe auf das engste zusammen mit den dänischen Kirchen, die schon 1895 *Magnus-Petersen* in seinem großen Werk über die Kalkmalereien in den dänischen Kirchen veröffentlicht hat[7]), und mit den Malereien

---

[1]) Engelbrektskyrkan. Minneskrift vid Kyrkoinvigningen 1914.

[2]) Högalidskyrkan. Minnesskrift vid invigningen den 10. juni 1923, Stockholm 1923.

[3]) Nils Månsson Mandelgren, Monuments scandinaves du moyen âge avec les peintures et autres ornements qui les décorent, Paris 1862.

[4]) Hans Hildebrand, Bidrag till Svenska medeltidens konsthistoria: Antikvarisk Tidskrift för Sverige II, 1869, p. 339; III, 1870, p. 151.

[5]) Otto Sylwan, Kyrkomålningar i Uppland från medeltidens slut: Antikvarisk tidskrift för Sverige XIV, 1899, p. 66.

[6]) Otto Rydbeck, Medeltida Kalkmålningar i Skånes kyrkor, Lund, Berlingsche Buchdruckerei 1904. Ikonographisch wichtig sind die frühen Darstellungen des thronenden Christus in Schonen wie in Dänemark, die den romanischen Typus sehr lang festhalten, von großem Interesse sind auch die ausgebildeten spätromanischen Ornamente,

[7]) Magnus Petersen, Beskrivelse og Afbildninger af Kalkmalerier i Danske Kirker, mit 42 Tafeln, Kopenhagen, Commissionsverlag von C. A. Reitzel, 1895. Dazu die Übersicht von J. Kornerup, Middel-

in den angrenzenden norddeutschen Provinzen, in Schleswig-Holstein wie im Lübischen und Mecklenburgischen. Es haben hier sicher ganze Ateliers von Künstlern gearbeitet. Im allgemeinen kehrt das gleiche System und der gleiche Bilderkreis immer wieder, gelegentlich erholen sich die Maler von dieser Eintönigkeit durch höchst originelle und kraftvolle Erfindungen. — Von einem groß angelegten Werk über die spätgotische Monumentalmalerei in Schweden, das *Henrik Cornell* und *Sigurd Wallin* herauszugeben begonnen haben, ist bislang nur ein erster Band mit den höchst merkwürdigen Malereien in Härkeberga Kyrka erschienen[1]). Die kleinen einschiffigen Dorfkirchen in Uppland besitzen an den Wänden und in den Kappen des Sterngewölbes eine überaus reiche, fast unberührt erhaltene, höchst originelle Malerei, in der der herkömmliche ikonographische Inhalt mit originellen Erfindungen und kraftvollen, oft sehr unkirchlich derben realistischen Erfindungen und Typen durchsetzt ist. Der Stoff ist dem Bilderkreis der Biblia Pauperum[2]) entnommen, und zwar wahrscheinlich der xylographischen Ausgabe. Wir kennen den Meister dieser Malereien von Härkeberga, den Maler Albert, dessen Atelier am Ende des 15. Jahrh. in Schweden die fruchtbarste Werkstatt für solche Dekorationen ist. Neben Härkeberga weisen die Kirchen zu Härnevi, Husby-Sjutolft und Kumla noch Schöpfungen des gleichen Meisters auf. Der Name seines Lehrers ist bekannt: es ist der Meister Peter, über den Sigurd Wallin besonders gehandelt hat[3]). Auf dreiundfünfzig Tafeln bringt diese Publikation eine Übersicht über den Reichtum dieser einen typischen Kirche. Die Einleitung gibt dazu einen guten Überblick über die sonst vorhandenen schwedischen Wandmalereien aus der spätgotischen Zeit.

An die Wandmalereien reihen sich sinngemäß die älteren Bildteppiche an und die sonstigen älteren Wandteppiche. Dem merkwürdigen erst 1912 in der Kirche zu Skog (Provinz Hälsingland) entdeckten Teppich widmet *Erik Salvén* eine eingehende Untersuchung[4]) auf Grund ausgedehnter technischer und historischer Kenntnisse, er kommt zu dem Ergebnis, daß dies um 1100 im Norden

alderens Fresko- og Kalkmalerier in der großen Kunstens Historie i Danmark von Karl Madsen, Kopenhagen 1901. Vgl. die Besprechung von Paul Weber im Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, 1896, S. 202.

[1]) Henrik Cornell och Sigurd Wallin, Sengotiskt monumentalmåleri i Sverige. I. Härkeberga kyrkas målningar, Uppsala 1917.

[2]) Über die Biblia pauperum hat Henrik Cornell eben (Uppsala 1925) ein großes reichillustriertes Werk publiziert, in dem er mit umfassender Kenntnis die verschiedenen Varianten beschreibt und die vielen Probleme ikonographischer und kunsthistorischer Art, die mit der Biblia pauperum verbunden sind, ausführlich behandelt. Zur Ergänzung wäre noch die Arbeit von Margarete Friedemann-Soller über die Münchener Handschriften der B. p. (Bonner Dissertation 1923) zu nennen.

[3]) Sigurd Wallin, Målaren Peter, Albertus pictors lärare: Utställningen av äldre kyrklig konst i Uppsala 1918, Studier I, p. 54. Der erste Band dieser Studien enthält auch weitere wichtige Abhandlungen zur Geschichte der schwedischen Wandmalerei von Carl R. af Ugglas und Karl Asplund (über die seltsam modern anmutenden Malereien in der Kirche zu Edebo).

[4]) Erik Salvén, Bonaden från Skog. Undersökning av en nordisk bildvävnad från tidig medeltid, Stockholm, Gunnar Tisells förlag, 1923 (akademische Abhandlung) mit sorgfältiger Bibliographie, die über die gesamte Frage der nordischen Teppiche orientiert. Dazu der Aufsatz von Maria Collin, Till textilmönstrens vandringshistoria: Tidskrift för Konstvetenskap VIII, 1913, S. 67.

entstandene Werk nordische Formenbildung mit Einbeziehung und Verarbeitung älterer orientalischer Elemente zeige — für die Geschichte der Umstilisierung von Mensch und Tier ein sehr wichtiges Denkmal.

Die gotische Malerei in Schweden und Norwegen hat *Andreas Lindblom* in einem großen prachtvollen Band, der durch die Akademie der schönen Wissenschaften, der Geschichte und der Archäologie in Stockholm publiziert ist, dargestellt[1]). Er stellt sich die spezielle Aufgabe, die Beziehungen zwischen Skandinavien und den europäischen Ländern zu untersuchen. Hier kommen für ihn ausschließlich der französische und der englische Stil in Betracht; nur ganz bescheiden wird daneben von dem deutsch-byzantinischen Stil (dem unruhig gezackten Stil des 13. Jahrh.) gesprochen. Das Material besteht in den Antependien und Retablen, an denen vor allem Norwegen so ungewöhnlich reich ist, und aus den Wandmalereien in Norwegen und Schweden. Für die norwegische Kunst haben *Bendixen* und *Harry Fett*, der norwegische Reichsantiquar, die neuesten Arbeiten geleistet, und das große Werk von *Fett*[2]), das zeitlich fast mit dem von *Lindblom* zusammenfällt, stellt sich naturgemäß in eine gewisse Konkurrenz mit dem des Schweden, der selbständig zu seinen Feststellungen kommt.

Das Museum zu Bergen birgt als einen Schatz allererster Ordnung, mit dem kein Museum der Welt in Wettstreit treten kann, eine wundervolle Reihe von Antependien und Retablen des 14. Jahrh., wozu dann noch eine Reihe von verwandten Stücken im Museum von Christiania treten. Nur für einen ganz anderen Kunstkreis, für den spanisch-katalonischen, können die Museen zu Vich und Barcelona hier mit einem gleich reichen Bestand genannt werden. Was diesen nordischen Werken ihre besondere Bedeutung gibt, ist, daß sie völlig unberührt sind und daß die Hand des Restaurators sich nicht an ihnen versündigt hat. Diese großen Tafeln aus Aardal, Dale, Eid, Faaberg, Fett, Hammer, Hauge, Hitterdal, Kaupanger, Kinsavik, Nedstryn, Nes, Odda, Tingelstad, Ulvik, Vanelven, stellen eine völlig abgeschlossene Entwicklung der Tafelmalerei vom 13. bis zum Ende des 14. Jahrh. dar. — Lindblom hat versucht, die Hauptmeister zu charakterisieren, er spricht von einem Meister der Majestas, von einem Meister des schönen Christus, der Verkündigung oder des heiligen Petrus oder er nennt diese Künstler und ihre Umgebung nach den skandinavischen Hauptwerken. Fett auf der anderen Seite spricht von einem Meister von Ulvik, einem Meister von Kinsarvik, einem Meister von Hitterdal und St. Halvard de Vang, einem Meister der Madonna von Trondjem, der Marienwunder, des Marienlebens, der Marienlegende, der mater misericordiae, und noch von einer ganzen Reihe weiterer, unter denen aus der Schule von Oslo als führender Künstler ein magister ignotus und neben ihm ein amicus sculptorum erscheint. Wenn man sich die Entwicklung klarmacht, die an diesen auf skandinavischem Boden erhaltenen

[1]) Andreas Lindblom, La peinture gothique en Suède et en Norvège, Stockholm und London 1916, Veröffentlichung der schwedischen Akademie der schönen Wissenschaften, der Geschichte und der Altertümer.

[2]) Harry Fett, Norges Malerkunst i Middelalderen, Kristiania, Alb. Cammermeyers Verlag 1917. Dazu die Besprechung von E. Wrangel in der Tidskrift f. Konstvetenskap III, p. 162.

Arbeiten abzulesen ist, hat man zugleich die wichtigste Illustration zu der mittelalterlichen Tafelmalerei in Frankreich und vor allem in England, für die uns in der Heimat selbst unberührte Denkmäler für diese Zeit ja fast fehlen. Man ist versucht, gegenüber der großen Zahl von Schulen und Ateliers auf skandinavischem Boden sich sehr skeptisch zu verhalten. Dieses ganze große Küstengebiet lebt von dem englischen und französischen Handel, wie von den Ausstrahlungen der englischen Kunst — die Vorgänger der gotischen Tafelmalereien an der St. Steffens-Chapel in Westminster muß man eben auf skandinavischem Boden aufsuchen, und nur mit Einbeziehung dieser großartigen Schöpfungen schließt sich der Ring der englischen Entwicklungslinie vom 13. zum 15. Jahrh. hin — auch für die Geschichte des Opus Anglicanum, die Nadelmalerei des 14. Jahrh., müssen wir ja zum größten Teil die Denkmäler außerhalb Englands suchen[1]).

Diese Abhängigkeit von England und Nordfrankreich stellt nur eine Parallele zu der gleichzeitigen Bewegung in der skandinavischen Plastik dar, die auch von dort ihren Import und ihre Anregung erhält. Die Verwandtschaft mit englischen Bilder-Handschriften, vor allem mit dem großen Petersborough-Psalter, mit der Apokalypse von St. Albans und endlich mit dem Arundel-Psalter sind ganz evident. Die Auswirkung der englischen und daneben der nordfranzösisch-belgischen Malerei nach dem Norden hin stellt zugleich eine wichtige Parallele zu der Bedeutung dar, die diese Kunst im 14. Jahrh. auch für das Rheinland hat, nur daß dort bei der Stärke der heimischen Tradition und bei dem Reichtum an heimischen Kräften diese fremde Kunst sich auf die äußere Anregung beschränken mußte. — Auf der Grenze zwischen Tafelmalerei und Wandmalerei stehen die Bemalungen des hölzernen Gewölbes aus der Kirche in Aal, die in das Museum zu Christiania übertragen sind, und die künstlerisch noch höher stehende Reihe von Medaillonbildern an der Holzdecke von Dädesjö, in Småland, die unterdessen durch *Wrangel* und *Rydbeck* eine eingehende mustergültige Veröffentlichung gefunden haben[2]). Dazu kommen noch die Malereien in Råda, die schon vor 60 Jahren von Mandelgren veröffentlicht worden sind.

[1]) Diese ganze Frage der Abhängigkeit der skandinavischen Denkmäler der gotischen Malerei von der englischen Kunst ist durch die Ausstellung der englischen primitiven Malereien in der Royal Academy of arts in London im Herbst 1923 geklärt worden. Über diese wichtige Ausstellung liegt jetzt der in kleiner Auflage erschienene wissenschaftliche Prachtkatalog vor, der in guten Lichtdrucken neben einigen der Hauptstücke aus Bergen und Christiania, die als Leihgaben in London waren, die verwandten Bilder aus englischem Besitz abbildet: die Verwandtschaft ist schlagend. Vgl. Exhibition of British primitive paintings from the twelfth to the early sixtheenth century. Royal Academy of Arts London 1923. Oxford, Frederick Hall 1921. Mit einer Einleitung von W. G. Constable. Den französischen Einfluß vertritt Andreas Lindblom, Mattheus af Paris och det norska måleriet under gotiken: Tidskrift för Konstvetenskap I, 1916, S. 166. Zu der Frage der englischen Einflüsse vgl. P. Clemen in der Anzeige von Georg Graf Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei, im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 62. — Ders., Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes: Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S. 29.

[2]) Ewert Wrangel und Otto Rydbeck, Medeltidsmålningarna i Dädesjö och öfvergången från romansk stil till gotik, Stockholm 1918. Mit vortrefflichen Abbildungen, auch farbigen Proben. Hier sind wieder die französischen und englischen Einflüsse deutlich zu konstatieren.

Das ist für diese Zeit ein erstaunlich reiches Material. Die Geschichte der nordeuropäischen gotischen Malerei kann ohne die Einbeziehung dieser skandinavischen Denkmäler nicht mehr geschrieben werden.

Auf dem Gebiet der mittelalterlichen Plastik haben erst die letzten beiden Jahrzehnte eine solche Fülle von Arbeiten gebracht, daß die ganze ältere Auffassung von dem Stillstand und der Abhängigkeit der schwedischen Kultur über den Haufen geworfen ist. In die früheste Zeit führt die glänzend illustrierte, von der umfassendsten Kenntnis des Materials ausgehende Publikation der Steinmeister-Industrie von *Johnny Roosval*, einer Veröffentlichung der königlichen Akademie der schönen Wissenschaften, der Geschichte und der Altertumskunde die i. J. 1918 — was man als ein wichtiges historisches Dokument ansehen mag — auf Deutsch erschienen, weil der Autor mit Recht annahm, daß diese sich doch vor allem in der kontinentalen Kunstgeschichte auswirken sollte[1]). Nach einer summarischen Darstellung der Taufstein-Kunst in England, Frankreich, Deutschland und den übrigen skandinavischen Ländern, wendet er sich den gotländischen Steinen zu. Das meerumspülte Gotland hat in seiner Abgeschlossenheit seine mittelalterlichen Kirchen zum größten Teil unberührt bewahrt, und auch dort, wo spätere Jahrhunderte Veränderungen gebracht haben, hat man doch den Taufstein als das ehrwürdigste und wohl auch solideste Stück der Ausstattung in den Neubauten übernommen. Der plastische Schmuck hier geht weiter über das, was die meisten deutschen Taufsteine, in Freckenhorst oder Lünen etwa, bringen, hinaus — Werke wie der große Taufstein zu Ethelhelm und der verwandte in Vänge haben auf dem Kontinent schlechterdings keine Parallele. Für die Entwicklung des Steinstiles wie als Kompendium der mittelalterlichen Ornamentik, sind diese Schöpfungen von der denkbar größten Bedeutung. — Die in den Schonenschen Kirchen zu Löderup und Valleberga erhaltenen Taufsteine wie die zu Tryde und Lyngsjö gehören zu den wichtigsten Denkmälern der frühen Steinplastik. Überhaupt zeugt von dem hohen Selbstgefühl und der Bedeutung dieser führenden Künstler, daß eine ganze Reihe von ihnen uns ihre Namen überliefert haben: Hegwaldr auf dem ältesten Stein, Sighrafr auf einer Reihe der mittleren. Dazu kommen auch hier die Beziehungen zu England in Betracht. Wie weit diese gotländischen Ateliers die Kirchen des ganzen Ostseebeckens versorgt haben, ist wohl noch nicht völlig erforscht, das Material dürfte hier für die Forschung das Leitmotiv abgeben, wie etwa der Blaustein für die große Gruppe der Taufbecken von Tournay und Maastricht, mit denen die ganzen Nachbarländer überschwemmt worden sind.

Die spätere Skulptur von Gotland, aber in der Beschränkung auf die Holzplastik, hatte schon 3 Jahre vorher eine erschöpfende Darstellung gefunden von *Carl R. af Ugglas*[2]). Dieser Band von fast 700 Seiten der der Holzskulptur

[1]) Johnny Roosval, Die Steinmeister Gotlands. Eine Geschichte der führenden Taufsteinwerkstätte des schwedischen Mittelalters, ihrer Voraussetzungen und Begleiterscheinungen, Stockholm, C. E. Fritzes Hofbuchhandlung 1918. Mit 66 Lichtdrucktafeln. Eine Ergänzung dazu von demselben Autor der reichillustrierte Band: Dopfuntar i Statens Historiska Museum, Stockholm 1917.

[2]) Carl R. af Ugglas, Gotlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott. Bidrag till kännedomen om stilströmningarna i Norden under den äldre medeltiden, Stockholm, Albert Bonnier, 1915.

eines relativ so kleinen Gebietes gewidmet ist, stellt der Materialkenntnis, aber auch der Kenntnis der europäischen Kunstliteratur seitens des Autors das denkbar beste Zeugnis aus. Der Verfasser übersieht sowohl die deutsche wie die französische und englische Kunstliteratur durchaus. Die strenge fachwissenschaftliche Erziehung wie diese gewissenhafte Beachtung des von der europäischen Wissenschaft zusammengetragenen Materials ist etwas, was man heute in der Zeit der nur allzu geschäftigen Buchmacherei auf dem Gebiete der deutschen Plastik nicht wenigen der deutschen Autoren vor Augen halten möchte als ernstes Vorbild. Die Belastung durch Literaturkenntnis und durch verwandtes Material ist an manchen Stellen scheinbar für den Verfasser dieses schönen Buches eine fast zu starke; sie hemmt mitunter die Freiheit und Unbefangenheit seines künstlerischen Blickes und Urteiles.

Unter diesen gotländischen Skulpturen sind ja Stücke allerersten Ranges, zumal für das 13. und 14. Jahrh. Die großen Triumphkreuze, wie vor allem das wundervolle Stück in der Kirche zu Öja, bei dem die Zwickel des Kreuzes oben mit einem Engel, unten mit Sündenfall und Austreibung aus dem Paradiese gefüllt sind, haben in Deutschland für diese Zeit keine Parallele. Sehr sorgfältig sind die Versuche der Verbindung mit England und Frankreich und Deutschland. Von Deutschland läßt Ugglas zweimal einen Einfluß nach Gotland kommen. Man denkt dabei an die ältere und jüngere sächsische Schule. Vielleicht ist hier der Kreis dieses Quellengebietes zu eng angenommen. In den deutschen Ostseegebieten ist durch die außerordentliche Produktion im 15. Jahrh. ja unendlich viel von den älteren plastischen Werken zerstört, aus den wenigen erhaltenen muß man aber doch auf das Vorhandensein einer großen und künstlerisch sehr hochstehenden Tradition, zumal in Lübeck schließen, und jedenfalls dürften diese großen norddeutschen Ostseestädte als die unmittelbaren Vermittler in Betracht kommen. Ein direkter Export von Mitteldeutschland her scheint in dieser Zeit doch etwas unwahrscheinlich zu sein, während er für die deutschen Hansastädte das Selbstverständliche sein würde. Kaum an einer anderen Stelle wird sich die Möglichkeit ergeben, die Entwicklung einzelner Typen wie der Sitzmadonna, des Kruzifixes, der sitzenden Heiligen mit einer so geschlossenen Reihe völlig unberührter Werke zu belegen.

Die ganze mittelalterliche Skulptur Gotlands, sowohl die Steinplastik wie die Holzplastik, hat jüngst eine weitere eingehende Bearbeitung durch den unermüdlichen Pionier der gotländischen Kunstgeschichte *Johnny Roosval* gefunden. Das mit seltenen und merkwürdigen Stücken gefüllte anmutige Museum in Wisby hat im Sommer 1925 durch ihn eine Neuordnung und Neuaufstellung erhalten. Im Anschluß daran hat *Roosval* in der bescheidenen Form eines Catalogue raisonné (mit Zusammenfassungen in englischer Sprache) eine Darstellung des ganzen Gebietes der mittelalterlichen Plastik der an Schätzen so reichen Insel gebracht[1]). Das Werk ist glänzend und vorbildlich illustriert.

[1]) Johnny Roosval, Medeltida skulptur i Gotlands Fornsal, Stockholm 1925, Als Ergänzung der Aufsatz von Roosval über eine kölnische Marmorstatue in Wisby in der Festschrift für Adolf Goldschmidt 1923, S. 49.

Mit feinem Verständnis ist auf Grund einer umfassenden Kenntnis der europäischen Kunst überall der Versuch gemacht, die verschiedenen Werke in ihre größeren über die Meere hinweg reichenden Zusammenhänge zu bringen.

Die mittelalterlichen Taufsteine Schonens, eine höchst interessante und kunstgeschichtlich wichtige Gruppe, behandelt in vier von der Antiquitätsakademie herausgegebenen Bänden[1]) *Lars Tynell*, der Pfarrer von Lund, die schonenschen Triumphkreuze hat in einer umfangreichen akademischen Dissertation *Adolf Anderberg* behandelt und veröffentlicht[2]).

Einem Hauptwerk der Plastik auf skandinavischem Boden, zugleich einem einzigartigen Haupt- und Paradestück der deutschen Skulptur, aber mit der schwedischen Geschichte eng verbunden, hat *Johnny Roosval* eine ganze Reihe von Untersuchungen gewidmet[3]). Es ist der riesige St. Göran, die lebensgroße Gruppe des heiligen Georg zu Roß, mit dem stachlichen Drachenvieh kämpfend — die Stiftung von Sten Sture dem Älteren zur Erinnerung an die Schlacht beim Brunkeberg, 1489 in der Nikolaikirche zu Stockholm aufgestellt, wohl sicher das Hauptwerk des Bernt Notke von Lübeck (s. o. S. 196). Seit im Sommer 1926 zum lübischen Stadtjubiläum eine Kopie dieses Wunderwerkes in der Katharinenkirche zu Lübeck aufgestellt ist, wird die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser monumentalen Großskulptur nun auch dem deutschen Publikum klar werden. Auf die Beziehungen der hanseatischen Plastik zur skandinavischen Kunst haben jüngst in großem Zusammenhang zwei deutsche Publikationen verwiesen, von *Curt Habicht*[4]) und *Carl Georg Heise*[5]), auf die hier noch besonders aufmerksam zu machen ist. Über die norddeutsche Kunst in Schweden hat auch in einer eingehenden Arbeit *Andreas Lindblom* gehandelt[6]). Eine umfassende Geschichte der Gold- und Silberschmiedekunst in Schweden vom Anfang des 16. Jahrh. bis zur Mitte des letzten gibt mit einer Fülle von Stempelwiedergaben

---

[1]) Lars Tynell, Skånes medeltida dopfuntar I—IV, herausgegeben von K. Vitterhets, Historie och Antiqvitets Akademien, Stockholm 1913—1921.

[2]) Adolf Anderberg, Studier öfver skånska triumfkrucifix, Lund 1915.

[3]) J. Roosval, Die St. Georgsgruppe der Stockholmer Nikolaikirche im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXVII, 1906, S. 106. — Ders., Riddar Sankt Göran i Stockholms Stora eller Sankt Nicolai kyrka. Stockholm 1919. — Ders., Nya Sankt Görans Studier, Stockholm 1924. — Ders., Sankt Georg von Stockholm, ein Hauptdenkmal Baltischer Kunst: Festschrift der Nordischen Woche, Lübeck 1921, S. 55. — Dazu der oben genannte Aufsatz in der großen Kunstgeschichte von Romdahl und Roosval.

[4]) Curt Habicht, Hanseatische Malerei und Plastik in Skandinavien, Berlin 1925. Über Bernt Notke vgl. im einzelnen Friedrich Bruns, Meister Bernt Notkes Leben: Nordelbingen Bd. II, Flensburg 1923. — R. Struck, Zur Kenntnis Bernt Notkes: Lübische Forschungen 1921, S. 303.

[5]) Carl Georg Heise, Lübecker Plastik (Bonn, bei Fr. Cohen, 1926). Hier sind von bekannten schwedischen Skulpturen abgebildet: die hl. Brigitta in Vadstena, die Madonna in Vadstena, das Bildnis König Karl Knutssons in Schloß Gripsholm, die St. Jürgengruppe. Dazu sind die wegweisenden Forschungen und Angaben von Wilhelm Pinder in der deutschen Plastik (Handbuch der Kunstwissenschaft) überall zu nennen.

[6]) Andreas Lindblom, Nordtysk skulptur och måleri i Sverige från den senare medeltiden, Stockholm 1916 (vor allem über Rode und Notke).

und Abbildungen *G. Upmark d. j.*, ein Gegenstück zu *Max Rosenbergs* Werk von der Goldschmiede Merkzeichen[1]).

An der Spitze der Publikationen über den schwedischen Profanbau müssen zwei Werke genannt werden, die den Schloßbau wie den historischen Städtebau zusammenfassend behandeln. Angeregt durch die laufenden Veröffentlichungen über englische und holländische Herrensitze in „Country Life" und „Buyten" hat der Verlag Ernst Lundquist in Stockholm unter der Redaktion von *Albin Roosval* ein großes, stattliches, reichillustriertes Werk herausgebracht, das von einer Reihe guter Kenner der schwedischen Profanarchitektur bearbeitet ist, unter denen besonders *August Hahr* und *Gustaf Upmark* zu nennen sind[2]). Eine geschickt gewählte Reihe von Abbildungen alter und neuer Ansichten, Grundrissen, Innenansichten und Wiedergaben einzelner Ausstattungsstücke, vor allem vieler Porträts machen diese Veröffentlichung zu einer höchst anziehenden. Nichts gibt so gut einen Gesamteindruck von dem Charakter der schwedischen Herrensitze als ein Durchblättern dieser Bände. Es liegt auf der Hand, daß das Werk nicht so reich sein kann, wie die drei Foliobände der English Homes — für die Geschichte der schwedischen großen Familien und damit für die engere Landesgeschichte ist diese Veröffentlichung aber eher wichtiger als die parallele englische.

Eine verwandte Art der Darstellung verfolgt das große Werk über die alten schwedischen Städte, von dem bis jetzt acht Teile vorliegen von *S. Curman, C. Westman, Axel Nilsson, Kaspar Salin, Sigurd Wallin, Ragnar Östberg* herausgegeben[3]). Jeder der Bände umfaßt eine Reihe der alten Städte; ein orientierender Artikel über die Baugeschichte mit alten Plänen und Rekonstruktionen geht jeweils voraus. Große Tafeln bringen dann vortrefflich gewählte photographische Aufnahmen; Grundrisse und Auftragungen der alten Bauten sind leider nur dünn darin vertreten, man möchte gern diese Veröffentlichungen noch durch entsprechende Aufrisse ergänzt sehen. Diese Bände sind mit dem besonderen Agitationszwecke herausgegeben, um das Interesse des großen Publikums für die Schönheit der alten Städtebilder zu erwärmen. Einen gewissen Ersatz bietet hier die von der architekturgeschichtlichen Vereinigung der Kunsthochschule herausgegebene Foliopublikation über die schwedische Architektur, die Aufnahmen aller Art älterer Baudenkmäler auf schwedischem Boden bietet: Kirchen, Schlösser, Hausanlagen mit reichen Details, Portalen, Türmen usw.[4]).

[1]) G. Upmark, Guld- och Silversmeder i Sverige 1520—1850. 950 S., mit 91 Abb. und 6764 Stempeln, Stockholm 1925.

[2]) Svenska Slott och Herresäten vid 1900-talets början, Stockholm, 1908—14. Als Ergänzung ist unter demselben Titel eine neue Folge (4 Bände) in den Jahren 1918—23 erschienen. Aus älterer Zeit zu nennen G. Ljunggren, Svenska herregårdar, Lund 1853—1861.

[3]) Gamla Svenska städer. Gator och gränder, hus och gårdar, herausgegeben v. d. Svenska teknologföreningens afdelning för husbyggnadskonst (S. Curman, L. Westman, Axel Nilsson, Kasper Salin, Sigurd Wallin, Ragnar Östberg), Stockholm, Cederquists Grafiska Aktiebolags förlag 1911 ff.

[4]) Svensk Arkitektur. Uppmätningar af äldre svenska byggnadsverk, utgifna af Arkitektur-minnesföreningen, K. Konsthögskolan, Stockholm, Lars Hökerberg, 1908 ff.

Von monumentalen Profanbauten des Mittelalters ist in Schweden nicht allzuviel erhalten und der Profanbau ist in der archäologischen Literatur bislang ziemlich stiefmütterlich behandelt. Auf dem Gebiete der frühesten Profankunst haben die letzten Jahre eine interessante Untersuchung eines schwedischen Palastes vom Ende des 13. Jahrhunderts gebracht. Es handelt sich um die Reste eines königlichen Palastbaues Alsnöhus auf der Insel Alsnö im Mälarsee, die 1916—1918 unter der Leitung von *Bengt Thordeman* ausgegraben sind, wobei besonders die Reste der ehemaligen Königshalle wichtige Aufschlüsse gegeben haben. Der Unternehmer dieser Untersuchung hat über die Ergebnisse der Ausgrabungen eine ausführliche Darstellung veröffentlicht, in der er auch den Versuch macht, dies schwedische Bauwerk in die europäische Architekturgeschichte einzuordnen[1]). Zu diesem Zweck hat er eine eingehende Darlegung über den mittelalterlichen Palastbau angehängt, der die nordische englische Halle, den kontinentalen Hallentypus, den Palast der karolingischen Zeit nebst der karolingischen Palastkapelle usw. behandelt. Das Endresultat dieser merkwürdigen Untersuchung ist, daß nach seiner Ansicht Alsnöhus sich aus dem kontinentalen Palasttypus restlos erklären läßt. Nach *Thordemans* Meinung ist Alsnöhus in Schweden keine isolierte Erscheinung gewesen; nur ist uns über die anderen verwandten Bauten wenig bekannt. Es wäre zu wünschen, daß bald weitere ähnliche Untersuchungen auf dem Gebiete des nordischen Profanbaues gemacht werden könnten, damit auch dieser Abschnitt der nordischen frühen Geschichte seine Aufhellung findet.

Die gesamte Architektur der Renaissance in Schweden hat vor fast einem Vierteljahrhundert in dem großen Monumentalwerk von *Gustav Upmark d. .ä.*, dem damaligen Direktor des Nationalmuseums zu Stockholm, ihre grundlegende Veröffentlichung erhalten[2]). Das von dem deutschen Verleger Gerhard Kühtmann herausgegebene Tafelwerk bringt große Lichtdrucke von A. Frisch. Das Ganze ist den Denkmälern der deutschen Renaissance, die kurz

[1]) Bengt Thordeman, Alsnöhus, ett svensk medeltidspalats i sitt konsthistoriske sammanhang (mit deutscher Inhaltsübersicht), Stockholm 1920. Dazu der Aufsatz desselben Autors, Tegel- och Huggstensornamentiken på Alsnöhus: Tidskrift för Konstvetenskap 1918, S. 102. Als eine Parallele zu diesen Untersuchungen möchte ich die Ausgrabungen nennen, die Otto Frödin an der Stelle des alten Alvastra am Wettersee vorgenommen hat, nach strenger archäologischer Methode mit sorgfältiger Beobachtung aller Einzelheiten. Über die Resultate hat er fortlaufend von 1918 ab in den Zeitschriften Fornvännen und Meddelanden från Östergötlands Fornminnes- och Museiförening berichtet. Ausführlich Alvastrabygden under medeltiden, Stockholm 1919, Sonderabdruck der Berichte in Fornvännen 1918 bis 1919 unter dem Titel: Från det medeltida Alvastra.

[2]) Gustaf Upmark, Die Architektur der Renaissance in Schweden 1530—1760. 100 Tafeln mit Text, Dresden, Verlag von G. Kühtmann 1901. Die Tafeln bringen große klare Lichtdrucke von A. Frisch in Berlin in der Art der Denkmäler der deutschen Renaissance von Fritsch. Gute Ansichten und Innenbilder sind so gegeben von den Schlössern Gripsholm, Vadstena, Kalmar, Tidö, Skokloster, Drottningholm, vom Königlichen Schloß in Stockholm. Eine Parallele zu diesem Werk bildet die Publikation von Fred. Skjold Neckelmann und F. Meldahl, Denkmäler der Renaissance in Dänemark, Berlin, Ernst Wasmuth 1888. Die Hauptschöpfung, das Schloß zu Frederiksborg hat eine glänzende Sonderpublikation durch das nationalhistorische Museum gefunden (Kopenhagen, Verlag von H. Hagerup 1914, 2 Bde.), mit einer mustergültigen höchst eingehenden Baugeschichte von Francis Beckett.

vorher im Verlag von Ernst Wasmuth erschienen waren, nachgebildet. Die Hauptwerke der schwedischen Renaissance, die Schlösser Gripsholm, Vadstena, Kalmar, Tidö, Drottningholm, Skokloster, Carlberg, aber auch die großen monumentalen Bauten von Stockholm, bis auf das königliche Schloß, haben hier eine erste Darstellung erhalten.

Die Geschichte der schwedischen Renaissancebewegung hat schon seit zwei Jahrzehnten ihren besonderen Erforscher und profanen Darsteller in *August Hahr*, dem Professor der Kunstgeschichte an der Universität Uppsala, gefunden[1]). Auch in der deutschen Kunstliteratur ist der Name von Hahr längst rühmlich bekannt durch seine Studien über die Architektenfamilie Pahr, die ja ebenso in Schweden wie in Mecklenburg und Schlesien gearbeitet hat. Wie für die späte kirchliche Backsteinbaukunst in der jüngsten Veröffentlichung von Roosval, so ergeben sich hier für die profane Renaissancekunst die wichtigsten Beziehungen zwischen dem deutschen Ostseegebiet und Schweden. Im Schloß zu Brieg, aber auch im Schloß zu Güstrow waren die Pahr als Baumeister aufgetreten. Die reiche Dekoration von Güstrow muß zur Ergänzung der Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung der schwedischen Schlösser, zumal dessen zu Kalmar und des nur als Ruine mächtigen Baues von Borgholm, herangezogen werden. *Hahr* hat dann weiter eine Reihe von Abhandlungen zur nordischen Renaissancekunst veröffentlicht, die sich sowohl mit der Architektur wie der dekorativen Plastik dieser Zeit eingehend befassen. In seinen Studien über die Kunst der Wasazeit behandelt er von großen Monumenten vor allem wieder das Schloß zu Uppsala, das in der heutigen Verballhornung ja nur noch wenig von der alten Pracht seiner Stuckdekorationen bewahrt hat, das Schloß zu Kalmar und endlich das Schloß zu Halmstad. Von großer Bedeutung für die Geschichte des späten Renaissance-Grabmals ist die sehr lehrreiche Studie über das Grabmonument Johan des III. in der Domkirche zu Uppsala, das im Jahre 1594—96 in Danzig von dem Niederländer Wilhelm van der Blocke hergestellt worden ist, aber erst im Anfang des 19. Jahrh. im jagellonischen Grabchor in Uppsala seine Aufstellung gefunden hat. Die Beziehung dieses Denkmals zu dem Florisstil, vor allem zu dem Grabmonument Herzog Albrechts im Dome zu Königsberg ist hier sehr wichtig. Eine weitere Studie weist die Bedeutung der Stadt Emden für die schwedische Kunst des 16. Jahrh. nach. Hier ist das Rathaus zu Emden mit seinem Turm deutlich als Vorbild des Turmaufbaues des Schlosses zu Vadstena erkennbar. Was *Hahr* dann von den Schonenschen

[1]) August Hahr, Studier i Johan IIIs renässans I. Arkitekturfamiljen Pahr, Uppsala 1907 (dasselbe deutsch, die Architektenfamilie Pahr i. d. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1908). II. Villem Boy, Uppsala 1913. — Eine Ergänzung in dem Aufsatz: Neue Forschungen über die Architektenfamilie Pahr: Ztschr. f. Geschichte d. Architektur 1911, S. 92. — August Hahr, Studier i Nordisk Renässanskonst I. Uppsala, A. B. Akademiska Bokhandeln u. Leipzig, O. Harrassowitz (Skrifter utgifna af K. Humanistika Vetenskap-Samfundes i. Uppsala 15, I) 1913. — II. Osteuropeiska Stildrag i. Nordisk Renässansarkitektur, 1915. — August Hahr, Skånska borgar, Stockholm, Norstedt u. S. 1914ff. — August Hahr, Vasatidens borgar. Studier i Nordisk Konsthistoria 1917. — August Hahr, Studier i Vasatidens konst och andra nordiska renässansstudier, Uppsala, J. A. Lindblads Förlag 1920. — August Hahr, Hvarifrån stammar slottet Skoklosters byggnadsstil?: Tidskrift för Konstvetenskap VI, 1921, p. 1.

Renaissanceschlössern wie von denen auf Fyen (Dänemark) zu erzählen hat, bringt für unsere Kenntnis der profanen Renaissance-Architekturkunst dieser Zeit wichtiges neues Material.

Für die europäische und festländische Kunstgeschichte ist von großer Bedeutung *Hahr*s Studie über die osteuropäische Stilrichtung in der nordischen Renaissancearchitektur. Der Autor verfolgt diese von ihrem Ursprunge in Norditalien und zumal in Toskana über Krakau und Ungarn nach den Ostseegebieten und darüber hinaus nach Schweden hin. Machte vor dem Kriege die Kenntnis der mitteleuropäischen Architekturhistoriker zunächst vor den Grenzen Rußlands Halt, so ist hier schon gezeigt, wie die polnische Renaissance von Krakau nach allen Seiten hin sich auswirkt, wie nicht nur die Schlösser zu Baranov und Krasiczyn, sondern auch die Kirche zu Kesmark in Ungarn, Häuser zu Leutschau und Prachatitz in Böhmen, Brieg und Kulm davon abhängig sind. Die besondere nationale Form der polnischen und slavischen Renaissancearchitektur mit ihrem eigentümlichen Zinnenmotiv und der Neigung zur Außenmalerei wird im Zusammenhang verfolgt und in den Ursprüngen klargelegt, ebenso wie das Arkadensystem, wie es am Piastenschloß in Brieg uns entgegentritt, aus den spätgotischen Vorgängern und aus den Anregungen der norditalienischen Renaissance abgeleitet wird. Alle diese Motive finden sich zuletzt auch in der schwedischen Renaissancebaukunst wieder, vielfach hier aus zweiter und dritter Hand, und auf dem Wege der Umformung durch die osteuropäische Bewegung. Wenn die Arbeiten der Polen *Odrzywolsky* und *Lauterbach* sich auf die Beziehungen der polnischen Renaissance zu Italien beschränkt hatten, so ist hier diese Bewegung mit in eine große osteuropäische Gesamtentwicklung einbezogen. Das erscheint auch wichtig zur Ergänzung der Darstellung, die die schlesische Architektur in der deutschen Literatur gefunden hat.

Die großen Schloßbauten Schwedens aus der Zeit der Renaissance und des frühen Barock ermangeln zum Teil noch der würdigen, umfassenden Monographien, die ihrer Bedeutung auch als Museen zur schwedischen Geschichte gerecht werden könnten. Wieviel wäre hier von Gripsholm (über das eine ältere Monographie von Nordensvan besteht[1]), zu sagen. Von *John Böttiger* gibt es eine schöne Publikation über Drottningholm[2]), von *Olof Granberg* über Skokloster[3]), von *Th. Nordström* über Schloß Örebro[4]).

Den älteren schwedischen Palastbau unter dem Einflusse von Nikodemus Tessin dem Älteren behandelt in einem zweibändigen stattlichen Werk *Oswald Sirén*[5]). Nach einer Einleitung, die weitausholend die Einflüsse der holländischen Renaissance und des holländischen Klassizismus in Stockholm darstellt,

[1]) G. Nordensvan, Gripsholm och dess konstkatter, Stockholm 1903.

[2]) John Böttiger, Hedwig Eleonoras Drottningholm, Stockholm 1889.

[3]) Olof Granberg, Skoklostersslott och dess samlingar, Stockholm 1903.

[4]) Th. Nordström, Örebro slotts byggnadshistoria, Örebro 1908. Dazu noch Vadstena slott, specialupplaga av Svensk Arkitektur, herausgeg. von d. Arkitekturminnesföreningen, Stockholm.

[5]) O. Sirén, Gamla Stockholmshus af Nicodemus Tessin d. ä. och några samtida byggnader, 2 Bde, Stockholm 1912.

werden die Tessinschen Adelspaläste behandelt, die Paläste der Familien Wrangel, Bonde, Bååt, Fleming, Sparre, Tessins eigenes Wohnhaus und weiter seine Projekte für den Karolinischen Grabchor in der Riddarholmkirche in Stockholm, für das Reichsbankhaus, seine Pläne für Stadthaus- und Rathausneubauten.

Das Hauptinteresse in der schwedischen Barockforschung gilt aber dem größeren Sohn, Nicodemus Tessin dem Jüngeren (1654—1728), dem Vollender von Drottningholm, dem Schöpfer des Neubaus des königlichen Schlosses in Stockholm, Schwedens größtem Monumentalbaumeister aus älterer Zeit. Dieser erstaunliche Künstler faßt das, was er auf dem Kontinent, in Frankreich wie in Deutschland und vor allem in Italien gesehen, als ein großer Schaffender zusammen. Es ist zuletzt ein ganz eigener Stil, der das Ergebnis dieser Synthese ist — eine gewisse nordische Kühle liegt wohl über all seinen Bauten. Eine Abhandlung von *Ragnar Josephson* sucht die kunstgeschichtliche Stellung dieses mächtigen Bauwerks zu bestimmen[1]). Derselbe Autor beschäftigt sich in einem höchst interessanten aufschlußreichen Buche an der Hand der älteren und neueren Pläne mit der Umgebung des Schlosses[2]).

Andreas Lindblom hat uns eine trefflich konzentrierte Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Stockholmer Schlosses geschenkt[3]). Das Büchlein ist als der Vorgänger eines großen Werkes zu betrachten, das in mehereren reich illustrierten Bänden eine eingehende Darstellung und Würdigung dieses grandiosen Monumentalbaues geben soll, auf das die literarische Welt schon lange wartet. Weder das Stockholmer Schloß noch sein Meister Nicodemus Tessin der Jüngere haben bisher den ihnen gebührenden Platz in der europäischen Kunstliteratur gefunden. Sie haben beide den Anspruch darauf, eine hohe internationale Schätzung zu genießen. Solange das große Werk über das Stockholmer Schloß nicht vorliegt, bietet das kleine Buch von *Lindblom* in vortrefflicher Weise eine Übersicht über die geschichtliche Entwicklung des Baues in seinen wichtigsten Phasen.

Die Studienreisen des jüngeren Tessin hat wiederum *Oswald Sirén* in einem Band auf Grund seiner Tagebücher, Briefe, Aufzeichnungen und Aufnahmen behandelt. Zwei italienische Reisen aus den Jahren 1673 und 1687[4]). Sein Weg führt ihn quer durch Deutschland, von Hamburg nach Geldern und durch ganz Frankreich, bis er Italien in Genua betritt. Ein sehr nachdenklicher Reisender notiert er etwas pedantisch in acht Punkten, was bei Besichtigung eines ganzen Landes zu observieren sei, in siebzehn Punkten, was bei einer jeden vornehmen Stadt in acht zu nehmen ist. Jedenfalls reiste diese Zeit mit viel

---

[1]) Ragnar Josephson, Stockholms slott, en stilstudie: Samfundet St. Eriks Årsbok 1922, S. 49.

[2]) Ragnar Josephson, Tessins Slott-omgivning, Stockholm, Verlag von Gunnar Tisell 1925.

[3]) Andreas Lindblom, Stockholms slott genom seklerna. En konsthistorisk överblick, Uppsala 1925. Eine lebendige Würdigung in der neueren deutschen Literatur bei Albert Dresdner, Schwedische und norwegische Kunst seit der Renaissance. Breslau 1924, S. 20.

[4]) O. Sirén, Nicodemus Tessin d. y. — studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien, Stockholm 1914.

helleren Augen, viel mehr auf einen Gesamteindruck eingestellt, als unsere, mit dem Bädeker oder mit dem Dehio einseitig bewaffnete Generation.

Über die Beziehungen der Tessinschen Architektur zu der römischen, vor allem zu Bernini und zur französischen, zunächst zu Jules Hardouin Mansard hat *Andreas Lindblom* in der Tidskrift för Konstvetenskap, Bd. VIII noch besonders gehandelt[1]. Ein im Jahr 1925 erschienenes Buch von *Ragnar Josephson* beschäftigt sich mit Tessin dem Jüngeren in Dänemark[2]. Es behandelt eingehend die großen Projekte, die diese unendlich fruchtbare Künstlernatur für Dänemark, besonders für Kopenhagen geschaffen hat und neben dem Schloß in Kopenhagen, für das nicht nur phantastische Skizzen, sondern ein völlig durchgearbeitetes Projekt vorliegt, ähnliche umfassende Entwürfe für den Louvre, für ein neues Schloß in Charlottenburg, für eine große Kirche in St. Petersburg — alles Beweise für die internationale Schätzung, die der Künstler in seiner Zeit genoß.

Des jüngeren Karl Gustaf Tessin Tagebücher aus den Jahren 1748—1752 hat *Sigrid Leijonhufvud*[3], die auch den Briefwechsel zwischen der Königin Lowisa Ulrica und Tessin herausgegeben hat, ediert. Das Tagebuch zeigt eine wunderliche, geschmäcklerische Mischung von Schwedisch und Französisch, amüsante Äußerungen eines genießerischen Skeptikers, der doch zuletzt ein Optimist ist und überall das Beste sucht.

Über das Stockholmer Schloß und die dabei beschäftigten Bildhauer und Kunsthandwerker, über seine Ausstattung und seine Kunstwerke hat das letzte Jahrzehnt eine ziemlich reiche Literatur gebracht, Arbeiten von *Nordberg*[4], von *Josephson*[5], vor allem aber von *Andreas Lindblom*[6]. Auf diesem Gebiet liegen nun auch die neueren Arbeiten von *John Böttiger*, dem hochverdienten Generalintendenten des Königlichen Schlosses, dem Direktor der Königlichen Hausgerätekammer und der Königlichen Kunstsammlungen, der sich schon vor drei Jahrzehnten einen ehrenvollen Namen in der schwedischen und der internationalen Kunstgeschichte durch zwei bändereiche kostspielige Prachtpublikationen erworben hat. Die erste gilt den im Besitz des Schwedischen Staates befindlichen Bildteppichen[7] die zum großen Teil zur Ausstattung und zum

[1]) Andreas Lindblom, Tessin inför slottsbygget, ett arkitekturhistoriskt bidrag: Tidskrift för Konstvetenskap VIII, 1923, S. 5.

[2]) Ragnar Josephson, Nicodemus Tessin d. y. i Danmark, Stockholm 1925.

[3]) Sigrid Leijonhufvud, Omkring Carl Gustav Tessin. I. Fru Grevinnan Ulla och Fru Grevinnan Augusta. II. Drottningen, Stockholm 1917. — Dies., Carl Gustav Tessins Dagbok 1748—1752, Stockholm 1915.

[4]) Tord O. Nordberg, De kulturhistoriska grävningarne på Stockholms slott 1922—1923: Sankt Eriks Årsbok 1924. — Ders., Stockholms gamla slott under 1600-talets senare hälft: Rig 1924.

[5]) Ragnar Josephson, Tessin och slottsbranden: Svensk Tidskrift 1924.

[6]) A. Lindblom, Tessin inför slottsbygget: Tidskrift för Konstvetenskap 1923—24, S. 5. — Ders., Rikssalen å Stockholms slott, en arkitektur- och skulpturhistorisk undersökning: Samfundet Sankt Eriks Årsbok 1924. — Ders., Rococoinredningar å Stockholms slott och deras mästare: Svensk Nyttokonst, herausgegeb. von Konsthantverkarnes Gille 1924.

[7]) John Böttiger, Svenska Statens Samling af väfda tapeter (La collection des tapisseries de l'état suédois, 4 Bde, Stockholm 1895—98.

Gardemeuble des Königlichen Schlosses gehören, eine große Tafelveröffentlichung in vier Bänden, die uns erst die Kenntnis dieses ganz unbekannten Schatzes geschenkt hat, die andere behandelt den jetzt in der Universität Uppsala befindlichen berühmten Augsburger Kunstschrank[1]), das Gegenstück zu dem Pommerschen Kunstschrank in Berlin, wie jener unter der Leitung des Patriziers Philipp Hainhofer hergestellt, 1630 von der Stadt Augsburg angekauft und an König Gustav Adolf geschenkt. Dem Kreis der Künstler am Stockholmer Schloß gilt dann die kleine Veröffentlichung über Bernhard Foucquet, den Schöpfer der beiden prachtvollen Bronzelöwen von 1702 und 1704[2]), und die umfassende sehr sorgsame Einzelstudie über die Schloßkirche, die uns zum Glück in Stichen von 1695 und 1702 und in Zeichnungen des jüngeren Nikodemus Tessin erhalten sind.[3])

Unter den Künstlern, die in dem Kreise des jüngeren Tessin an der Ausschmückung des Stockholmer Schlosses, aber auch an einer Reihe anderer großer monumentaler Aufgaben in Schweden gearbeitet haben, steht in vorderster Reihe Jacques Philippe Bouchardon, der jüngere Bruder des bekannteren Pariser Bildhauers Edmé Bouchardon, der über den Erstgeborenen zu Unrecht vergessen war. Er ist nach der Auswanderung nach Schweden nicht wieder nach Paris zurückgekehrt und stirbt schon 1753. Ein glänzend begabter Künstler und ein großer Anreger ist in ihm zu sehen. Wieder ist es *Andreas Lindblom*, der die von Frankreich ausgehenden Barock- und Rokokoskulpturen in Schweden eingehend untersucht hat, der ihm in einer stattlichen Monographie ein würdiges Denkmal gesetzt hat[4]).

Eine mehr städtebauliche Untersuchung über die Stadt Stockholm hat *Ragnar Josephson* vor acht Jahren veröffentlicht[5]). Er sucht in einer höchst anregenden Form die Stadtanlage von ihrer Entstehung im 12. Jahrhundert bis um das Jahr 1800 zu verfolgen. Sein wichtigstes Ziel ist, die charakteristischen Hauptzüge der Stadtanlage während der verschiedenen Zeitepochen festzustellen und ihren Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung der europäischen städtebaulichen Ideale aufzuweisen. Eine gleichartige städtebaugeschichtliche Untersuchung über Gotenburg zur Zeit des Barock, die bis zum Beginn des

---

[1]) John Böttiger, Der Augsburger Kunstschrank in der Universitätsbibliothek zu Uppsala, Stockholm 1898, 2 Bde.

[2]) John Böttiger, Bernhard Foucquet och gjuteriet på Rännarbanan, Stockholm 1916.

[3]) John Böttiger, En krönika om den Tessinska slottskyrkan, Stockholm 1918. Dazu die Anzeige in der Tidskrift för Konstvetenskap 1918, S. 114.

[4]) A. Lindblom, Jacques-Philippe Bouchardon och de franska bildhuggarna i Sverige under rokokotiden, Stockholm 1924. — Ders., Fransk barock- och rokokoskulptur i Sverige 1923. — Ders., Jacques-Philippe Bouchardon sculpteur du roi de Suède: Gazette des Beaux-arts 1925, p. 95. Über den Vater Jean-Baptiste B. und über den berühmten Bruder Edme vgl. die Publikationen von Alphonse Roserol und die Aufsätze in Thiemes Künstlerlexikon IV, S. 426. Zu dem Lindblomschen Buch die Anzeige von A. Dresdner im Cicerone 1926, S. 77.

[5]) Ragnar Josephson, Stadsbyggnadskonst i Stockholm (bis 1800), Stockholm 1918.

19. Jahrh. führt, bringt die akademische Abhandlung (Doktordissertation) von *Arvid Baeckstroem*[1]).

Am Ende des 18. Jahrh. steht als eines der allerreizvollsten und geschlossensten Kunstwerke des Stiles Gustav III. das Lustschloß Haga bei Stockholm, das in seinen entzückenden Dekorationen fast unberührt erhalten ist. Die Forderung der architektonischen Strenge und die Bindung in ein festes Rahmengefüge ist hier mit so viel amusanter Grazie vermischt; in den Friesen und Plastiken, in den Füllungen sind so viel aparte, geistreiche Erfindungen niedergelegt, daß dies kleine Denkmal für die ganze Geschichte des Frühklassizismus im Norden in die vorderste Reihe rückt. Der ausführende Künstler ist Louis Masreliez, der auch sonst für das Schloß zu Stockholm und für das Palais der Prinzessin Sophia Albertina Entwürfe machte, und von dem eine Fülle von Studien und Entwürfen vorhanden ist. *Carl David Moselius* hat dem Künstler eine umfassende und liebevolle Monographie gewidmet, die das ganze Material auch an Aufzeichnungen und Akten untersucht, und in den begeisterten Schilderungen selbst etwas von dem anmutigen Geist dieser Zeit aufgenommen hat[2]).

Auf die weiteren schwedischen oder in Schweden tätigen Künstler des 17. und 18. Jahrh. kann hier nicht eingegangen werden. Gerade mit dieser Periode hat sich die Forschung in der letzten Zeit liebevoll beschäftigt. Hier gibt die ausgezeichnete von *Fritjof Hazelius* im Verein mit den anderen Fachgenossen bearbeitete Bibliographie im Anhang der Tidskrift för Konstvetenskap Auskunft, ebenso über die zahlreichen neuen Veröffentlichungen zur Geschichte der Plastik und Malerei des 19. Jahrh., die hier nicht erwähnt werden.

Über die schwedische Architektur des 20. Jahrh., die für den Kirchenbau wie für den Profanbau so Glänzendes und Vorbildliches geschaffen hat, orientiert eine große Veröffentlichung von *Hakon Ahlberg*[3]). Das Werk der führenden Meister der neueren Zeit, I. G. Clason, Ragnar Östberg, Carl Westman, Ivar Tengbom ist hier in ausgezeichneten Tafeln wiedergegeben.

Ein literarisches Denkmal besonderer Art ist durch das Zusammenwirken einer ganzen Reihe von Autoren dem Stockholmer Stadthaus zur Feier seiner endgültigen Einweihung im Jahre 1923 gewidmet worden[4]). Es ist aus dem

[1]) Arvid Baeckström, Studier i Göteborgs byggnadshistoria före 1814. Ett bidrag till svensk stadsbyggnadshistoria, Stockholm 1923, reichillustriert, vor allem durch Wiedergabe älterer Aufnahmen und Entwürfe.

[2]) Carl David Moselius, Louis Masreliez, Stockholm 1923.

[3]) Hakon Ahlberg, Swedish architecture of the twenteth century, mit Einleitung von J. R. Yerburg, London, Ernest Benn, 1924. Dasselbe Buch im Verlag von Ernst Wasmuth deutsch, Berlin 1925 mit Vorrede von Werner Hegemann.

[4]) Stockholms Stadshus. I. Historia och byggnadskonst. II. Teknisk beskrivning. III. Smyckande Konst. Unter der redaktionellen Leitung von Johnny Roosval. Die drei glänzend illustrierten Bände enthalten Beiträge der besten Federn des Nordens, darunter eine eingehende Würdigung der architektonischen Komposition von Sigurd Curman — von kontinentalen Kunstgelehrten einen Artikel von Paul Clemen über das Stadthaus und die europäischen Monumentalbauten in alter und neuer Zeit, einen Aufsatz von Marcel Aubert über das Weiterleben des Typus der französischen Rathäuser im Stadthaus und eine merkwürdige Studie von Josef Strzygowski über Indoarisches und Nordisch-Sachliches in Östbergs Bau.

ersten Quartal des 20. Jahrh. die stärkste künstlerische Leistung unter den monumentalen Bauten ganz Europas, was hier in der großartigen Schöpfung Ragnar Östbergs am Mälarstrand uns vor Augen steht. Anregungen der italienischen Kommunalpaläste, der nordischen Rathäuser, vor allem vielleicht des von Thorn, des Rathauses von Nyrop in Kopenhagen, der Börse von Berlage in Amsterdam sprechen hier mit, dazu Erinnerungen an die schwedische heimische Renaissancearchitektur, aber es ist doch eine ganz selbständige neuzeitliche Schöpfung geworden, von einer einzigartigen Wucht und Größe, nicht nur an Umfang, sondern vor allem an Selbständigkeit der Monumentalität alles hinter sich lassend, was der Norden aber auch das übrige Europa in dieser Zeit geschaffen hat. Die drei diesem Bauwerk gewidmeten Prachtbände stellen zugleich den wichtigsten Beitrag zur Geschichte der modernen schwedischen Architektur dar.

AUS DER LITERATUR DER JAHRE 1925 und 1926

Vgl. die Vorbemerkung S. 38. Selbständig erschienene Druckschriften ohne Angabe einer Jahreszahl sind 1925 erschienen.

Nachträge am Schluß!

I. KUNST UND KUNSTGESCHICHTE.

A. Allgemeines.

1. Tietze, Hans, Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst u. d. Kunstgeschichte. Wien, Krystall-Verlag.
2. Pinder, Wilhelm, Kunstgeschichte nach Generationen. Sonderabdruck aus d. Sammelschrift „Zwischen Philosophie u. Kunst". Leipzig, Ed. Pfeiffer, 1926, S. 1—16.
3. — Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin, Frankfurter Verlags-Anst., 1926.
4. Frankl, Paul, Nation und Kunst. Halle, Waisenhaus, 1926. (Sonderdruck aus „Der Deutsche u. das Rheingebiet".)
5. Brinckmann, A. E., Zeitkomplexe u. dynamische Komplexe in d. neueren Kunstgeschichte. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 3—14.
6. — Spätwerke großer Meister. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt.
7. Lützeler, Heinrich Maria, Formen der Kunsterkenntnis. Vorwort v. Max Scheler. Bonn, Cohen, 1924.
8. Lange, Julius, Vom Kunstwert. 2 Vorträge. Übers. von Ferd. Nagler. Mit Geleitwort von Jul. v. Schlosser. Zürich, Amalthea-Verlag.
9. Goetz, Walter, Orient und Abendland. Archiv f. Kunstgeschichte, Bd. 16, S. 259—269.

9a. Hourticq, Louis, Encyclopédie des Beaux-Arts. 2 vols. Paris, Hachette.

10. Thieme, Ulrich u. Becker, Felix, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 18—20 (Hubatsch-Knilling). Leipzig, Seemann, 1925—27.
11. Donath, Adolph, Technik des Kunstsammelns. Berlin, Schmidt.
12. Mühsam, Kurt, Internationales Lexikon der Preise von Gemälden u. Handzeichnungen aller Schulen und Länder. Berlin, F. Reiß.
13. Lehrs, Max, Gesammeltes. Freiburg, Urban-Verlag, 1924.
14. Muther, Richard, Studien. Hrsg. u. eingel. von Hans Rosenhagen. Berlin, Reiß.
15. Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen. 31. Oktober 1926. Bonn, F. Cohen, 1926.

15a. Recueil d'études dédiées à la mémoire de N.-P. Kondakov. Prague 1926.

B. Ikonographie.

16. Künstle, Karl, Ikonographie der Heiligen. Freiburg i. Br., Herder, 1926.

16a. Eisler, Robert, Orphisch-dionysische Mysterien-Gedanken in der altchristlichen Kunst. Leipzig, Teubner.

17. Molsdorf, Wilhelm, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig, Hiersemann, 1926.
18. Cornell, Henrik, Biblia pauperum. Stockholm, Thule Tryck.
19. Lawrence, Marion, Maria Regina. The Art Bulletin, Bd. 7, S. 150—161.
20. Habicht, Victor Curt, Maria (= Sacramentum artis). Oldenburg, Stalling, 1926.

20a. Simon, Karl, Die Grabtragung Mariä. Städel-Jhb., Bd. 5, S. 75—98.

20b. Kleinschmidt, Beda, Maria u. Franziskus v. Assisi in Kunst u. Geschichte. Düsseldorf, Schwann, 1926.

21. Neuß, Wilhelm, Die Oranten in der altchristl. Kunst. Festschrift P. Clemen, Bonn 1926, S. 130—149.
22. Stuhlfauth, Georg, Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst. Berlin, de Gruyter.
23. Schultze, Victor, Orpheus in der frühchristlichen Kunst. Ztschr. f. d. neutestamentl. Wissenschaft, Bd. 23, S. 173—183.
24. Berger, O., Die Darstellung des thronenden Christus in d. romanischen Kunst. Reutlingen, Gryphius-Verlag.
25. Strauß, Heinz Artur, Zur Sinndeutung der Planetenkinderbilder. Münch. Jhb. f. bild. Kunst, N. F. Bd. 2, S. 48—54.
26. Rohde, Alfred, Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei u. Dichtung im ausgehenden deutschen Mittelalter. Berlin, Furche-Kunstverlag, 1926.
27. Servières, Georges, Les formes artistiques du „Dict des trois morts et des trois vifs". Gaz. des B—A., Bd. V, 13, S. 19—36.
28. Schefold, Max, Die Hostienmühle im Museum der Stadt Ulm. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 29—33.
29. Zibermayr, Ignaz, Die St. Wolfgangslegende in ihrem Entstehen und Einflusse auf die österreichische Kunst. 80. Jahresbericht des Oberösterreich. Musealvereins. Linz 1924, S. 139—232.
30. Rosenthal, Oskar, Wunderheilungen und ärztliche Schutzpatrone in der bildenden Kunst. Leipzig, F. Vogel.
31. Panofsky, Erwin u. Saxl, Fritz, A late antique religious symbol in works by Holbein and Titian. Burlington Mag., Bd. 49, S. 177 bis 181.
32. Klinckowström, A., Leda och svanen. En ikonografisk studie. Stockholm, Tisele, 1924.
33. Frommhold, Georg, Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst. Eine ikonologische Studie. Greifswald, Bamberg.
34. Kelly, Francis M. u. Schwabe, Randolph, Historic Costume: A chronicle of fashion in

Western Europe, 1490—1790. London, Batsford.
35. Dihle, Helene, Männerkleidung des 16. Jahrh. nach dem Buch Weinsberg. Ztschr. f. hist. Waffen- u. Kostümkunde. N. F. Bd. 1, S. 177—184.

C. Einzelne Epochen und Stile.

36. Strzygowski, Josef, Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte. Acta Acad. Aboensis. Humaniora IV, 6. Åbo, Akademi.
37. — Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Der Norden in der bildenden Kunst Europas. Wien, Krystall-Verlag, 1926.
38. — Das Osebergschiff und die Holzkunst der Wikingerzeit. Belvedere, Bd. 7, S. 85—97.
39. — Das Tier im Schmuck des Osebergfundes. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 57—65.
40. Moessel, Ernst, Die Proportion in Antike und Mittelalter. München, C. H. Beck, 1916.
41. Neuss, Wilhelm, Die Kunst der alten Christen. Augsburg, Filser, 1926.
42. Dalton, O. M., East christian art. Oxford, Clarendon Press.
43. Saxl, Fritz, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen. Wiener Jhb. f. Kunstgesch., Bd. 2 (XVI), S. 63—121.
44. Morey, C. R., The sources of Mediaeval style. The Art Bulletin, Bd. 7, S. 35—50.
45. Seligmann, Leopold, Das heilige Licht. Gedanken zur Entwicklung der mittelalterlichen abendländischen Kunst. München, Bruckmann, 1926.
46. Sauer, Joseph, Wesen und Wollen der christl. (d. i. mittelalterlichen) Kunst. Freiburger Rektoratsrede. Freiburg, Herder, 1926.
47. Kingsley Porter, A., Spain or Toulouse? and other questions. The Art Bulletin, Bd. 7, S. 3 bis 25.
48. Karlinger, Hans, Die Kunst der Gotik. Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. VII. Berlin, Propyläen-Verlag, 1927.
49. Lempertz, Heinrich G., Wesen der Gotik. Leipzig, Hiersemann, 1926.
50. Lützeler, Heinrich, Die Deutung der Gotik bei den Romantikern. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 2, S. 9—33.
51. Worringer, Wilhelm, Spätgotisches und expressionistisches Formsystem. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 2, S. 1—8.
52. Haendcke, Berthold, Der französisch-deutsch-niederländische Einfluß auf die italienische Kunst um etwa 1200 bis etwa 1650. Études sur l'art de tous les pays, Bd. 4. Straßburg, Heitz.
53. Gollob, Hedwig, Die Entstehung der germanischen Renaissance. Straßburg, Heitz, 1926. (Stud. z. deutsch. Kunstgesch. H. 240).
54. Weixlgärtner, A., Perspektivische Spielereien bei Renaissancekünstlern. Festschrift der Nationalbibliothek Wien, Wien 1926, S. 849—860.
55. Pevsner, Nikolaus, Gegenreformation und Manierismus. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 243—262.
56. Schmelzeisen, G. K., Die Idee des Barock. Düsseldorf, Baedecker.
57. Weingartner, Josef, Der Geist des Barock. Augsburg, Filser.
58. Waetzoldt, Wilhelm, Das Gewahrwerden Italiens im 17. Jahrh. Kunstchronik, Bd. 59, S. 245—249.
59. Michel, André, Histoire de l'art. T. VII, 2: L'art en Europe au XVIIIe siècle. Paris, A. Colin.
60. Wheeler Manwaring, Elizabeth, Italian landscape in 18th century England. New York.

D. Einzelne Länder und Ländergruppen.

Deutschland, Österreich und die Schweiz.

61. Luckenbach, H. u. O., Geschichte der deutschen Kunst. München, Oldenbourg, 1926.
62. Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 3, 2. Berlin, de Gruyter, 1926.
63. Kutter, Paul, Des Mathias Quad von Kinkelbach Nachrichten von Künstlern. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 227—233.
64. Sandrart, Joachim von, Akademie der Bau-, Bild- u. Mahlerey-Künste von 1675. Hrsg. v. A. R. Peltzer. München, Hirth.
65. Peltzer, R. A., Sandrart-Studien. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 2, S. 103—165.
66. Die Kunstdenkmäler von Niederbayern: Heft 11—15: Bezirksämter Wegscheid, Straubing, Landau a. I., Vilshofen, Viechtach.. (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Bd. IV.) München, Oldenbourg, 1924—26.
67. Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Unterfranken, Bd. 23: Bez.-Amt Obernburg. (Kunstdenkmäler v. Bayern, Bd. 3.) München, Oldenbourg.
68. Die Kunst- u. Altertumsdenkmale in Württemberg. Lfg. 75/80: Donaukreis, Oberamt Münsingen. Eßlingen, Schreiber, 1926.
68a. Die Kunstdenkmäler der Pfalz: Heft 1: Stadt u. Bez.-Amt Neustadt a. H. (Die Kunstdenkmäler von Bayern.) München, Oldenbourg, 1926.
69. Clemen, Paul, Rheinische Kunstgeschichte in: Aloys Schulte, Tausend Jahre deutscher Geschichte u. deutscher Kultur am Rhein. Düsseldorf, Schwann.
70. Neumann, Carl, Rheinische Kunst durch die Jahrhunderte. Bruchstücke eines Vortrages. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 157—175.
71. Aubert, Marcel, L'art religieux en Rhénanie. Paris, A. Picard, 1924.
72. Opladen, P., Am Niederrhein. Ein Führer durch Geschichte und Kunst. Krefeld, Greven.
72a. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz: Bd. 11, 1; 12, 1—2: Kreise Bitburg, Monschau u. Prüm. Düsseldorf, L. Schwann, 1927.
73. Kästner, Kurt Wilhelm, Die Kunstdenk-

mäler des Essener und Werdener Landes. Essener Heimatbuch, hrsg. v. H. Wefelscheid u. O. Lüstner, Frankfurt a. M., Diesterweg, S. 258—289.

74. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kreis Büren, bearb. v. J. Körner. Münster, Stenderhoff, 1926.
75. Deneke, Günther, Berichtigungen u. Ergänzungen zum 32. Heft der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen: Kreis Grafschaft Wernigerode. Ztschr. des Harzvereins f. Gesch. u. Altertumskde., Bd. 56/57, S. 91—138.
76. Haupt, Richard, Die Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein, Bd. 6: Geschichte und Art der Baukunst in Nordelbingen usw. Heide i. Holst., Verlag Heider Anzeiger.
77. Burmeister, Werner, Mecklenburg. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1926. Vgl. Nr. 470, 619.
78. Bachmann, Friedrich, Die älteren mecklenburgischen Städteansichten. Jhb. des Vereins f. meckl. Geschichte usw., Bd. 88, S. 117—224.
79. Kunst- u. Geschichts-Denkmäler des Freistaates Mecklenburg-Strelitz. Bd. 1: Das Land Stargard. Abt. 2: Der Blumenhäger Silberfund, die Amtsgerichtsbezirke Fürstenberg, Feldberg, Woldegk u. Friedland. Neubrandenburg, Brünslow.
80. Wehrmann, Martin, Adler, Fritz, Fredrich, Carl u. Schmitt, Otto, Pommern. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1927.
81. Kohte, Julius, Die Kunstdenkmäler der Prov. Pommern. In: Das Pommersche Heimatbuch, Berlin, Hartmann, 1926, S. 343—363.
82. — Die Kunstdenkmäler der Grenzmark. Ostdeutsche Monatshefte, Bd. 5, S. 877—885.
83. Die Kunst in Schlesien, dargestellt von Aug. Grisebach, Günther Grundmann, Fr. Landsberger, Manfred Laubert, Karl Masner, Hans Seger, Erich Wiese. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1926.
84. Buchner, Ernst, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 184—193.
85. Junius, Wilhelm, Sächsisch-böhmische Grenzkunst. Kaaden, Uhl, 1924.
86. Neuwirth, Joseph, Geschichte der deutschen Kunst u. des deutschen Kunstgewerbes in den Sudetenländern bis zum Ausgang des 19. Jahrh. Augsburg, Stauda, 1926.
87. Österreichische Kunsttopographie; Bd. 19: Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz, bearb. v. Dagobert Frey u. Karl Großmann. Wien, Krystall-Verlag, 1926. Vgl. Nr. 490.
88. Riesenhuber, Martin, Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz a. D., Verlag der „Christl. Kunstblätter".
89. Schaffran, Emerich, Die niederösterreichischen Stifte. Wien, Hartleben.
90. Garber, Josef, Gotische Kirchenkunst in Tirol. „Tirol", 1925, Heft 4, S. 3—10.
91. Ivekovič, Cirillo M., Dalmatiens Architektur und Plastik. Bd. 6/8 (Schlußbd.). Wien, Schroll.
92. Stückelberg, E. A., Denkmäler des Königreichs Hochburgund, vornehmlich in der Westschweiz (888—1053). Zürich, Leemann u. Co. (Mitt. der Antiquar. Gesellsch. in Zürich, Bd. 30, 1).

Frankreich.

93. Grautoff, Otto: Offizielle und bürgerliche Kunst in Frankreich. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 63—71.
94. Congrès archéologique de France, tenu à Valence et à Montélimar en 1923. Paris, A. Picard.
95. Enlart, C., L'art gothique en France. 2 série. Paris, A. Morancé.
96. Schneider, René, L'art français au 17e siècle. Paris, H. Laurens.
97. — L'art français au XVIIIe siècle. Paris, H. Laurens, 1926.
98. Alazard, J., L'abbé Luigi Strozzi, correspondant artistique de Mazarin, de Colbert, de Louvois. Paris, Champion.
99. Arnaud-Bouteloup, J., Marie-Antoinette et l'art de son temps. Paris, Champion, 1926.
100. Fossey, L'Eure archéologique. Paris, Champion, 1926.
101. Bégule, Lucien, Antiquités et richesses d'art du département du Rhône. Lyon, P. Masson.
102. Portal, Ch., Dictionnaire des artistes et des ouvriers d'art du Tarn du XIIIe au XXe siècle. Albi, Tarnier, 1925.

Italien.

103. Ojetti, U. & Dami, L., Atlante di storia dell'arte italiana. Milano, Bestetti e Tumminelli.
104. Toesca, Pietro, Storia dell'arte italiana. Torino.
105. Cavallucci, C. J. & Dupré, E., Manuale di storia dell'arte italiana, 1: Arte medioevale. Firenze, Le Monnier, 1926.
106. Vitzthum, Georg Graf u. Volbach, W. F., Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. (Hdb. d. Kunstwiss.) Wildpark-Potsdam, Athenaion.
107. Dvořák, Max, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen. Bd. I: das 14. u. 15. Jahrhundert. München, R. Piper & Co., 1927.
108. Kiener, Hans, Italienische Kunst vom 15. bis 18. Jahrh. Bd. I: Die Kunst d. Frührenaissance in Mittelitalien. (Jedermanns Bücherei). Breslau, Hirt.
109. Schubring, Paul, Die Kunst der Hochrenaissance in Italien. (Propyläenkunstgeschichte). Berlin, Propyläen-Verlag, 1926.

110. Venturi, Lionello, La critica d'arte alla fine del Trecento. L'arte, Bd. 28, S. 233—244.
111. — Il Gusto dei Primitive. (Critica della Critica, vol. 1.) Bologna, Zanichelli, 1926.
112. Gronau, Georg, Venezianische Kunstsammlungen des 16. Jahrh. Jhb. f. Kunstsammler, Frankfurt a. M., Bd. 4/5, S. 9—34.

Andere Länder: England, Rußland, Skandinavien, Spanien.

(NB. Die russische Kunst als solche konnte wegen Raummangel nicht berücksichtigt werden.)

113. Brondsted, J., Early English Ornament: the sources, development and relation to foreign styles of Pre-Norman Ornamental-Art in England. London, Hachette und Kopenhagen, Levin & Munksgaard.
114. Conway, Martin, Art treasures in Soviet Russia. London, Arnold.
115. Aars, Harald et alii, Norsk Kunsthistorie. Bd. 1. Oslo, Gyldendal, 1926.
116. Beckett, F., Danmarks Kunst. I. Oldtiden og den aeldre middelalder. Kjoebenhavn, Koppel, 1924.
117. Habicht, V. Curt, Hanseatische Malerei u. Plastik in Skandinavien. Berlin, Grote, 1926.
118. Kuhn, Alfred, Das alte Spanien. Landschaft, Geschichte, Kunst. Berlin, Neufeld u. Henius.
119. Sanchey Canton, F. J., Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español. Madrid, Imprente Clásica Española.
120. Knapp, Fritz, Orient und Abendland in der künstlerischen Kultur Spaniens. Neue Jhbb. f. Wissenschaft u. Jugendbildung, Bd. 2, S. 54—70.
121. Kehrer, Hugo, Spanische Kunst von Greco bis Goya. München, Hugo Schmidt, 1926.
122. Grautoff, Otto, Vom Geist der spanischen Kunst im Zeitalter der Gegenreformation. Preuß. Jhbb., Bd. 204, S. 144—161.

E. Einzelne Orte

in alphabetischer Reihenfolge (hier sind auch Arbeiten über einzelne Baudenkmäler aufgeführt, da solche Arbeiten vielfach auch für die Geschichte der Malerei und Plastik von Bedeutung sind oder werden können).

123. Dobler, Henri, Les Écoles d'architecture et d'art décoratif des XVIIe et XVIIIe siècle à Aix. Aix-en-Provence, Dragon.
Ancona vgl. Nr. 540.
124. Mitterwieser, Alois, Das Dominikanerinnenkloster Altenhohenau am Inn (Germania sacra). Augsburg, Filser, 1926.
125. Schmidt-Degener, F., Die Blütezeit der Kunst in Amsterdam. Eine Betrachtung zur Hist. Ausstellung in Amsterdam (1275 bis 1925). Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 175—184.
Aquileja vgl. Nr. 831.
126. Dussler, Luitpold, San Francesco in Assisi. Die christliche Kunst, Bd. 21, S. 218—228. Vgl. Nr. 832.
Augsburg vgl. Nr. 442—43, 548, 657, 825.
127. Porée, Charles, La cathédrale d'Auxerre (Petites monographies des grands édifices de la France). Paris, H. Laurens, 1926.
128. Labande, L. H., Le Palais des papes et les monuments d'Avignon au XIV. siècle. 2 vols.
129. Kaufmann, Emil, Die Kunst der Stadt Baden (b. Wien). Wien, Österr. Bundesverlag.
130. Helwig, Robert, Die Burg Balga und ihre Schicksale. Königsberg i. Pr., Gräfe u. Unzer.
131. Pinder, Wilhelm, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1926.
132. Noack, Werner, Der Dom zu Bamberg (Deutsche Bauten, Bd. 4). Burg b. Magdeburg, Hopfer. Vgl. auch Nr. 434—36.
132a. Morper, Josef, Die Wandlungen des Bamberger Doms seit seiner Vollendung. Bamberg, Görres-Buchhandlung 1926.
133. Ritz, J. M., Schloß Seehof b. Bamberg. Bamberg, St. Otto-Verlag.
133a. Theodori, Carl & Favreau, A. M., Geschichte u. Beschreibung des Klosters Banz in Oberfranken. Lichtenfels, Schulze.
134. Staehelin, W. R., Basel. Ein kunsthistor. Führer. Basel, Frobenius, 1926.
135. Reinhardt, Hans, Das Basler Münster. Die spätromanische Bauperiode vom Ende des XII. Jahrh. Basel, Fr. Reinhardt, 1926. Vgl. auch Nr. 450—51.
136. Mielert, Fritz, Batalha. Die christliche Kunst, Bd. 21, S. 237—247.
137. Leblond, V., La cathédrale de Beauvais. (Petites monographies des grands édifices de la France.) Paris, H. Laurens, 1926.
138. Stock, Friedrich, Rumohrs Brief an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, Beiheft.
139. Hauptwerke aus den staatl. Museen zu Berlin. Wilhelm von Bode zu Ehren hrsg. von den Abteilungsleitern. Berlin, Grote, 1926.
140. Voß, Hermann & Demmler, Theodor, Die zum 80. Geburtstage W. v. Bodes geschenkten Bilder und Skulpturen (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Berliner Museen, Bd. 47, S. 38—44.
Berlin, Staatl. Museen vgl. Nr. 440, 444, 448, 466, 580, 581, 636.
141. Festschrift zur 50. Jahrfeier des Märkischen Museums der Stadt Berlin. Berlin, Gesellschaft f. Heimatkunde u. Heimatschutz, 1924 (Brandenburgia, Bd. 33).
142. Lesueur, Frédéric, L'église et l'abbaye bénédictine de Saint-Lomer de Blois. Blois, J. de Grandpré.
143. Lehner, H. u. Schultze, R., Die Ausgrabung auf dem Münsterplatz in Bonn u. das Alt-

münster von Bonn. Bonn, Marcus & Weber, 1926. (S.-A. aus „Bonner Jahrbücher", Heft 130.) Vgl. Nr. 463.

144. Rave, Paul Ortwin, S. Severus zu Boppard. Die Baugeschichte einer rheinischen Pfarrkirche. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 22—48.

145. Außerer, Karl, Über alte Ansichten und Stadtpläne von Bozen. Bozener Jahrbuch f. Kunst u. Schrifttum, 1924, S. 70—80.

145a. Meier, P. J. & Steinacker, K., Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig. Braunschweig, Appelhans, 1926.

146. Konwiarz, Richard, Die Baukunst Breslaus. Gesch. Einl. v. Bernh. Stephan. Breslau, Graß, Barth & Co., 1926.

146a. Götz, H., Breslauer Kirchen. Breslau, Ostdeutsche Verlagsanstalt, 1926.

147. Patzak, Bernhard, Das „Schreyvogelhaus" auf der Albrechtstraße zu Breslau. Belvedere, Bd. 7, S. 127—132.

148. Maere, R., L'église Ste. Gudule à Bruxelles. Étude archéologique. La Revue d'Art, Bd. 25, S. 185—215 u. Bd. 26, S. 13—24, S. 51—63, S. 150—169.

149. Fuchs, A., Die Jesuitenkirche in Büren (Die Kunst im alten Hochstift Paderborn, Bd. 1). Paderborn, Bonifacius-Druckerei.

150. Lesueur, Pierre, Le chateau de Bury et l'architecte Fra Giocondo. Gaz. des B.-A., Bd. V, 12, S. 337—357.

151. Rey, Raymond, La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupoles d'Aquitaine. Paris, H. Laurens.

152. Salmi, Mario, Il duomo di Carrara. L'arte, Bd. 29, S. 124—135.

153. Garini, J. C., Il restauro della Badia di S. Clemente a Casauria. Bolletino d'arte, Bd. 6, S. 97—109.

154. Ganay, Ernest de, Chantilly au XVIIIe siècle. Bruxelles-Paris, van Oest.

155. Lemonnier, Henry, Les origines du musée Condé (Chantilly). Gaz. des B.-A., Bd. V, S. 61—76.

156. Balke, Erich, Der Stadtkern von Chemnitz. Seine Besiedlung u. Bebauung v. 12. Jahrh. bis zur Gegenwart. Mitt. d. Vereins f. Chemnitzer Geschichte, Bd. 23. S. 13—28.

157. Anderson, William, Dalby. En Cluniacensisk Förhallsbyggnad i Skåne. Tidskrift för Konstvetenskap, Bd. 9, S. 112—121.

158. Keyser, Erich, Die Stadt Danzig. Hist. Stadtbilder, Bd. 6. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anst. Vgl. auch Nr. 366.

159. Gall, Ernst, Die Marienkirche zu Danzig (Deutsche Bauten, Bd. 6). Burg b. Magdeburg, Hopfer, 1926.

160. Haeñel, Erich u. Kalkschmidt, Eugen, Das alte Dresden. München, Hanfstaengl. Vgl. Nr. 474, 637.

160a. Terrasse, Charles, Le château d'Écouen. (Petites monographies des grands édifices de la France.) Paris, H. Laurens.

Eichstätt vgl. Nr. 430.

Einsiedeln vgl. Nr. 1160.

Ellingen vgl. auch Nr. 362.

161. Gönner, Fritz, Zur Baugeschichte des Benediktinerklosters Ellwangen. Ellwanger Jhb., 1924/25, S. 27—53.

162. Zeller, Josef, Zur Geschichte der Stiftskirche Ellwangen u. ihrer Umgebung. Ellwanger Jhb., 1924/25, S. 54—70.

163. Passarge, Walter, Der Dom u. die Severikirche zu Erfurt (Deutsche Bauten, Bd. 8). Burg b. Magdeburg, Hopfer, 1926.

164. Humann, Georg. Karolingisch-frühromanische Baukunst in Essen. Beiträge z. Gesch. von Stadt und Stift Essen, Heft 42. Aachen, Creutzer, 1924.

165. Eberhardt, Paul, Aus Alt-Eßlingen. Ges. Aufsätze geschichtl. u. topograph. Inhalts. Eßlingen a. N., Bechtle.

Ettal vgl. Nr. 431.

166. Bonnenfant, G., La cathédrale d'Évreux. (Petites monographies des grands édifices de la France). Paris, H. Laurens.

Ferrara vgl. Nr. 833.

Florenz vgl. Nr. 541, 543, 834, 835.

167. Léveillé, A., Le palais de Fontainebleau. Paris, F. Santandrea.

167a. Lübbecke, Friedrich, Alt-Frankfurt (a.M.). 3 Bde. Frankfurt a. M., Englert-Schlosser, 1925—26. Vgl. auch Nr. 369.

Freiberg i. S. vgl. Nr. 475.

168. Kempf, Friedrich, Das Freiburger Münster. Karlsruhe, Brauer, 1926. Vgl. Nr. 370, 452, 645.

169. Sauer, Joseph, Das Predigerkloster zu Freiburg u. seine Kunst. Ztsch. d. Gesellsch. f. Beförderung der Geschichtskunde usw. von Freiburg i. Br., Bd. 38, S. 111—150.

170. Birkner, Rudolf, Frigisinga. Beiträge zur Heimat- und Volkskunde von Freising und Umgebung. Freising 1926. Vgl. Nr. 432.

171. Rauch, Christian, Fritzlar. Ein kunstgeschichtlicher Führer. Marburg, Elwert.

Gaflenz (Oberösterreich), vgl. Nr. 489.

172. Weidner, Hede, Ein unbekanntes Stichwerk über Schloß Gaibach (Unterfranken). Belvedere, Bd. 9, S. 70—74.

173. Puyvelde, L. van, L'abbaye de la Biloke de Gand. Gand, van Rysselberghe et Rombaut. Vgl. Nr. 1012.

174. Labò, Mario, Studi di architettura Genovese. L'arte, Bd. 28, S. 271—280 u. Bd. 29, S. 52—55. Vgl. Nr. 538.

Gluchowo b. Posen vgl. Nr. 484.

Gnadenberg (Oberpfalz) vgl. Nr. 357.

175. Dittmann, Walter, Das kunstgeschichtliche Görlitz. Görlitz, Hoffmann u. Reiber.

176. Meier, P. J., Die Stadt Goslar (Historische

Stadtbilder, Bd. 7). Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

177. — Siedlungsgeschichtliche Ausgrabung in Goslar (Ausgrabung der Kirche im Bergdorf b. Goslar). Braunschweigisches Magazin, 1926, Sp. 1—4. Vgl. auch Ztschr. d. Harzvereins, Bd. 59, 2, S. 167—174.

Göttingen vgl. Nr. 607, 826.

178. Schöttl, Julius, Unsere Lieben Frauen Kirche zu Günzburg a. D. (Germania sacra). Augsburg, Filser.

179. Schnerich, Alfred, Der Dom zu Gurk und seine nächste Umgebung. Wien, Österr. Bundesverlag.

180. Schmaltz, Karl u. Gehrig, Oscar, Der Dom zu Güstrow in Geschichte und Kunst. Güstrow, Michael, 1926.

Halberstadt vgl. Nr. 476.

181. Leonhardt, K. Fr., Straßen und Häuser im alten Hannover. Hannoversche Geschichtsblätter, Bd. 27, S. 22—140.

182. Peßler, Wilhelm, Alt-Hannover als schöne deutsche Stadt. Hannover, Culemann, 1926.

183. Lüttich, Rudolf, Der Heidelberger Schloßgarten im 18. Jahrh. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 34—40.

Heiligkreuz vgl. Nr. 87, 490.

184. Vonderau, Joseph, Die Ausgrabungen an der Stiftskirche zu Hersfeld in den Jahren 1921 u. 1922. (18. Veröffentlichung des Fuldaer Geschichtsvereins). Fuldaer Aktiendruckerei.

185. Beyse, Otto, Hildesheim. Berlin, Deutscher Kunstverlag.

186. Köhler, Johannes, Zwei Jahrhunderte Holzbaukunst in Hildesheim 1418—1623. Hildesheim, Lax, 1924.

Ingolstadt vgl. Nr. 433.

187. Pauly, Georg, Das Alt-Kieler Bürger- und Adelshaus. Kiel, Handorff, 1926.

188. Pick, H., Die Schwanenburg zu Cleve. Cleve, Boß.

189. Pauker, Wolfgang, Das Augustinerchorherrenstift Klosterneuburg in Niederösterreich. 2. Die Stiftskirche. (Österreich. Kunstbücher, Bd. 12.) Wien, Filser. Vgl. Nr. 491.

190. Rahtgens, Hugo, Aufdeckungen in der ehemaligen Krypta der St. Pantaleonskrypta in Köln. Denkmalpflege u. Heimatschutz, Bd. 28, S. 89—101.

191. Förster, Otto H., Der Dom zu Köln. (Deutsche Bauten, Bd. 3.) Burg b. Magdeburg, Hopfer.

192. Busley, Joseph, Die Dreikonchenanlagen von St. Aposteln und Groß-St. Martin in Köln. Festschrift P. Clemen, Bonn 1926, S. 285—303.

193. Ewald, W. u. Kuske, B., Katalog der Jahrtausend-Ausst. der Rheinlande in Köln 1925. Köln, Dumont-Schauberg. Vgl. auch Nr. 461 bis 462, 464, 616, 630.

Königsberg i. Pr. vgl. Nr. 621.

Konstanz vgl. Nr. 454.

194. Wühr, Hans, Figurenschmuck der Schwarzen Kirche in Kronstadt, Bd. 1. Kronstadt, Klingsor-Verlag.

195. Lambert, E., La cathédrale de Laon. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 361—384.

196. Becker, Felix, Ein neu aufgefundener Originalplan für die alte Börse am Naschmarkt zu Leipzig. Leipziger Kalender, 12, S. 93—94. Vgl. Nr. 477.

197. — Ein neu aufgefundener Originalplan für das von August dem Starken geplante Schloß im Rosental (b. Leipzig). Leipziger Kalender, 12, S. 91—92.

Liège vgl. Nr. 572, 579.

198. Parent, P., L'architecture civile à Lille au XVII. ciècle. Lille, E. Raourt.

199. Oberchristl, Florian, Der Linzer Dom. Linz, Diöcesan-Kunstverlag.

200. Serbat, Louis, Lisieux (Petites monographies des grands édifices de la France). Paris, H. Laurens, 1926.

201. Royal Commission on Historical Monuments. An Inventory of the Historical Monuments in London; Vol. III: West London (excluding Westminster Abbey). London, H. M. Stationery Office.

202. Lethaby, W. R., Westminster Abbey (London) re-examined. London, Duckworth.

203. Noppen, J. G., Westminster Abbey and its ancient art (London). Cheltenham, Burrow, 1926.

204. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Bd. 4, 1: Die Klöster. Lübeck, Nöhring, 1926.

205. Struck, Rudolf, Materialien z. Lübeckischen Kunstgeschichte. Ztsch. d. Vereins f. lübeck. Gesch. u. Altertumskde., Bd. 23, S. 207—289.

206. Schaefer, Karl, Geschichte der bildenden Kunst in Lübeck. In: Geschichte der freien u. Hansestadt Lübeck, hrsg. v. Fritz Endres, Lübeck 1926, S. 113—170. Vgl. Nr. 467—469.

207. Paatz, Walter, Die Marienkirche zu Lübeck (Deutsche Bauten, Bd. 5). Burg b. Magdeburg, Hopfer, 1926.

Lucca vgl. Nr. 542.

208. Reinecke, Wilhelm, Das Rathaus zu Lüneburg. Lüneburg, v. Stern.

209. Kleinclausz, A., Lyon, des origines à nos jours: la formation de la cité. Lyon, P. Masson.

210. Giesau, Hermann, Der Dom zu Magdeburg (Deutsche Bauten, Bd. 1). Burg b. Magdeburg, Hopfer.

210a. Weidel, Karl u. Kunze, Hans, Das Kloster Unserer Lieben Frauen in Magdeburg (Germania sacra). Augsburg, Filser. Vgl. Nr. 478 bis 481.

211. Kautzsch, Rudolf, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler. 2. Bde. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt.

212. Kunze, Hans, Der Dom des Willigis in

Mainz. Mainzer Zeitschrift, Bd. 20/21, S. 39—43. Vgl. auch Nr. 460.
213. Meyer-Barkhausen, Werner, Die Elisabethkirche in Marburg. Marburg, Elwert.
214. Wonisch, Othmar, Die Wallfahrtskirche Maria-Zell in Obersteiermark (Österreich. Kunstbücher, Bd. 36). Wien, Filser.
Messina vgl. Nr. 554.
215. Weis, Ernst, Französische und deutsche Kunst am Metzer Dom. Elsaß-Lothringisches Jahrbuch, Bd. 4, S. 55—77.
216. Reggiori, Ferdinando, La basilica di Santo Stefano in Milano qual'era nel medio evo. Bolletino d'arte, Bd. 4, S. 402—412.
Modena vgl. Nr. 545.
217. Minozzi, Giovanni, Montecassino nella storia del Rinascimento. Roma, F. Ferarri.
218. Ganay, Ernest de, Le château et les jardins de Montjeu (b. Autun). Rev. de l'art anc. et mod., Bd. 47, S. 197—203.
Moskau vgl. Nr. 827, 844.
Mühlheim a. d. Eis, vgl. Nr. 609.
219. Mayer, August L., Die Kapelle der Velez in der Kathedrale von Murzia. Ztsch. f. bild. Kunst, Bd. 58, S. 236—240.
220. Nicolini, F., L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P. Summonte a M. A. Michiel. Napoli, R. Ricciardi.
Naturno vgl. Nr. 836.
221. Pinder, Wilhelm, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Aufnahmen von Walter Hege. Berlin, Deutscher Kunstverlag.
222. Giesau, Hermann, Der Dom zu Naumburg (Deutsche Bauten, Bd. 9). Burg b. Magdeburg, Hopfer, 1926.
223. Rudolf, Die Schloßkirche zu Nienburg a. d. Saale. Anhaltische Geschichtsblätter, Bd. 1, S. 71—76.
224. Siebert, W., Die Martinskirche zu Nienburg a. d. Weser. Nienburg a. d. Weser, Bösendahl, 1924.
225. Seibold, Hans, Der Nürnberger Stadtplan als Urkunde der Grundrißentwicklung der Stadt. Fränkische Heimat, Bd. 4, S. 331—336.
226. Bier, Justus, Das alte Nürnberg in Anlage und Aufbau. Nürnberg, Frommann u. Sohn, 1926. Vgl. auch Nr. 437—38, 644, 651, 1161.
227. Sturm, Angelus O. S. B., Ältere Baugeschichte des Klosters Oberaltaich. Jahrecbericht d. hist. Vereins f. Straubing u. Umgebung, Bd. 28.
228. Gurlitt, Hildebrand, Die Baugeschichte der Katharinenkirche in Oppenheim a. Rh. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 157—197.
229. Chenesseau, G., Monographie de la cathédrale d'Orléans. Orléans, R. Houzé.
230. Schmarsow, August, Das Fassadenproblem am Dom von Orvieto. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 47, S. 119—144.
231. Witte, Fritz, Der Domschatz zu Osnabrück. Berlin, Verlag f. Kunstwiss. Vgl. Nr. 466.
232. Hausen, Edm., Die Cistercienserabtei Otterberg. Kaiserslautern, Lincks-Crusius, 1926.
233. Scrinzi, Alessandro, La scoperta di un tempietto bizantino del VI secolo a Padova. L'arte, Bd. 29, S. 75—84.
234. Moschetti, Andrea, Il tesoro della cattedrale di Padova. Dedalo, Bd. 6, S. 79—109, S. 277—309.
235. Valenti, F., Il palazzo reale di Palermo. Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 512—528.
236. Virey, Jean, Paray-le-Monial et les églises du Brionnais. (Petites monographies des grands édifices de la France.) Paris, H. Laurens, 1926.
237. Poète, Marcel, Une vie de cité. Paris. De sa naissance à nos jours. I. Bd.: La jeunesse. Des origines aux temps modernes. Paris, A. Picard, 1924.
238. — Une vie de cité. Paris, de sa naissance à nos jours. Album. Paris, A. Picard.
239. Lemoine, H., Manuel d'histoire de Paris. Paris, A. Michel.
240. Guibert, Joseph, Le cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (Paris). Histoire des collections suivie d'un guide du chercheur. Paris, Le Garrec, 1926.
241. Catalogue de l'exposition du Moyen-Age à la Bibliothèque nationale, janvier-février 1926. (Paris.) Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1926. Vgl. Nr. 1149, 1151.
242. Mader, Felix, Passau. (Alte Kunst in Bayern) Augsburg, Filser.
243. Mély, F. de, Pierrefonds et son architecte, Jean Lenoir. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 199—218.
244. Salmi, Mario, Sant'Jacopo all'Altopascio e il duomo di Pisa. Dedalo, Bd. 6, S. 483—515. Vgl. Nr. 563.
245. Callegari, Adolfo, Il palazzo Garzoni a Ponte Casale. Dedalo, Bd. 6, S. 549—596.
246. Meier, Burkhard, Potsdam. Schlösser und Gärten. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1926.
247. Kania, Hans, Potsdamer Baukunst. Eine Darstellung ihrer gesch. Entwicklung (3. erw. Aufl.). Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1926.
248. Hübner, P. G., Schloß Sanssouci (Potsdam). Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1926.
249. Volz, Gustav Berthold, Das Sanssouci (Potsdam) Friedrichs des Großen. Berlin-Leipzig, Koehler, 1926.
Prag vgl. Nr. 492.
Preßburg vgl. Nr. 628.
250. Hirsch, Fritz, Rastatt. Schloß und Stadt. Ztschr. f. Geschichte d. Architektur, Bd. 8, S. 1—44.
251. Peters, Gerhard, Das Rastatter Schloß. Karlsruhe, Müller.
252. Nicco, Giusta, Ravenna e i principi compositivi dell'arte bizantina. L'arte, Bd. 28, S. 195—216, S. 245—268.
253. Pietro, Filippo di, Il prisco sacello di San

Vitale a Ravenna. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 241—253.

254. Leonhardt, Winfr., Die Niedermünsterkirche zu Regensburg. Ein Beitrag zu ihrer Baugeschichte. Denkmalpflege und Heimatschutz, Bd. 27, S. 103—111.

255. Leonhardt, Die alte Kapelle in Regensburg u. die karolingische Pfalzanlage. Eine baugesch. Untersuchung. Berlin, Hackebeil. Vgl. Nr. 513.

256. Gruber, Otto, Die Kirchenbauten der Reichenau. In: Die Kultur der Abtei Reichenau, hrsg. v. Konrad Beyerle, S. 826 bis 871. München, Münchener Drucke. Vgl. Nr. 455, 612, 1158—59.

257. Kuhnert, Ernst, Das Dominikanerkloster zu Reval (Beiträge z. Kunde Estlands, Bd. 12). Reval, Kentmann & Co., 1926.

Rimini vgl. Nr. 838.

Roermond vgl. Nr. 574.

258. Haarhaus, Julius R., Rom, Wanderungen durch die ewige Stadt u. ihre Umgebung. Leipzig, Seemann.

259. Pastor, Ludwig Frhr. v., Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance. Freiburg, Herder.

260. Waal, Anton de, Roma sacra. Neubearb. von Joh. Pet. Kirsch. Regensburg, Habbel, 1926.

261. Ricci, Corrado, Roma. Visioni e figure Milano, Treves.

262. Gaunt, William, Rome, past and present. London, The Studio, 1926.

273. Cardauns, Hermann, Die ewige Stadt, Roma aeterna. Berlin, Voegels.

264. Egger, Hermann, Kritisches Verzeichnis der stadtrömischen Architektur-Zeichnungen d. Albertina. Bd. 1. Wien, Schroll.

265. Krottmayer, Robert, Die Brunnenanlage Julius' III. und der Palastbau Pius' IV. an der Via Flaminia (Rom). Ztschr. f. bild. Kunst., Bd. 59, S. 294—298. Vgl. auch Nr. 391a 569, 839—841.

Rouen vgl. Nr. 531.

St. Bertrand de Comminges vgl. Nr. 535.

St. Denis vgl. Nr. 1152a.

266. Ohl des Marais, A., Saint Dié, de jadis à nos jours; préface de F. Baldensperger. St. Dié, Weick, 1926.

267. Klein, Joseph, Salem. Ein Führer d. d. Kunstdenkmale u. d. Geschichte der ehemal. Reichsabtei Salmansweil. Überlingen, Feyel.

267a. Bulic, Fr. & Egger, Rud., Forschungen in Salona. Bd. II: der altchristliche Friedhof Manastirine. Wien 1926.

268. Martin, Franz, Kunstgeschichte von Salzburg. Wien, Österr. Bundesverlag.

269. Mühlmann, Josef, Der Dom zu Salzburg. (Artes Austriae, Bd. 3.) Wien, Krystall-Verlag. Vgl. Nr. 493.

270. Martin, Franz, Schloß Hellbrunn b. Salzburg. (Österr. Kunstbücher, Bd. 23.) Wien, Filser & Co.

271. Lorenz, Hermann, Die St. Ulrichskirche in Sangerhausen. Kyffhäuserjahrbuch 1925, S. 88—89.

San Gimignano vgl. Nr. 842.

272. Clark, J. M., The abbey of St. Gall as a centre of literature and art. Cambridge, Univers. Press, 1926. Vgl. Nr. 634.

273. Conant, Kerneth John, The early architectural history of the cathedral of Santiago de Compostella. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1926.

274. Rott, Hans, Schaffhauser Maler, Bildhauer und Glasmaler des 15. u. der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 198—216.

275. Philippsen, Heinrich, Alt-Schleswig. Beiträge zur Geschichte der Stadt Schleswig. Schleswig, Bergas, 1924.

276. Jaenecke, Der Dom in Schleswig. Ztschr. f. Bauwesen, Bd. 76, S. 79—92.

277. Naegele, Anton, Das Gmünder Münster. Führer durch die Hl.-Kreuzkirche in Schwäb. Gmünd. Augsburg, Filser, 1926.

278. Witte, Karl, Die Doppelkirche in Schwarzrheindorf. Düsseldorf, Schwann, 1926.

279. Rodenberg, Julius, Das raumbildende Prinzip in der Architektur des Sieneser Doms. Arch. f. Buchgewerbe u. Gebrauchsgraphik, Bd. 63, S. 109—124. Vgl. Nr. 843—44.

Soest vgl. Nr. 465.

280. Adler, Fritz, Stralsund. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1926.

280a. Polaczek, Ernst, Straßburg. (Berühmte Kunststätten, Bd. 76.). Leipzig, E. A. Seemann, 1926. Vgl. Nr. 456—457.

281. Heuer, R., Das neustädtische Rathaus u. die neustädtische Kirche zu Thorn. Mitt. des Coppernicus-Vereins zu Thorn, Heft 33, Thorn 1925.

282. Lambert, Elie, Tolède. (Les villes d'art célèbres.) Paris, H. Laurens.

283. Cartailhac, E., Notes sur Toulouse: guide du touriste et de l'archéologue. Toulouse, E. Privat. Vgl. Nr. 47.

Tournai, vgl. Nr. 573.

284. Kutzbach, Friedrich, Der erste Meister der Trierer Liebfrauenkirche. Trierer Heimatbuch, Trier, Jacob Lintz, S. 213—222.

Triest vgl. Nr. 849.

285. Kölle, Adolf, Die Bauentwicklung der Stadt Ulm in älterer Zeit. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 48—52.

286. Gerstenberg, Kurt, Das Ulmer Münster. Deutsche Bauten, Bd. 7.) Burg b. Magdeburg, Hopfer, 1926. Vgl. auch Nr. 444—45, 608, 646.

Utrecht vgl. Nr. 615.

287. Rydbeck, Otto, Mariakyrkan i Vä. Tidskrift för Konstvetenskap, Bd. 10, S. 1—14.

288. Cordey, Jean, Vaux-le-Vicomte. Paris, Morancé.

289. Kreisel, Heinrich, Die Entwicklungsgesch.

schichte des Veitshöchsheimer Hofgartens. Münch. Jhb. f. bild. Kunst, N. F., Bd. 3, S. 45—74.

290. Jacobs, Emil, Das Museo Vendramin (Venedig) und die Sammlung Reynst. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 15—38. Vgl. Nr. 544, 850—856.

Verona vgl. Nr. 857.

291. Deshairs, Léon, Le Petit Trianon (à Versailles), architecture, décoration, ameublement. Paris, Calavas, 1926. (Deutsche Ausg. b. Hoffmann, Stuttgart.)

292. Nolhac, P. de, Versailles inconnu: les petits cabinets du roi, les appartements de Mesdames et des maîtresses. Paris, L. Conrad. Vgl. Nr. 532.

Walcourt vgl. Nr. 576.

293. Trippenbach, Max, Die Kaiserpfalz Wallhausen. Kyffhäuser-Jahrbuch 1925, S. 94 bis 96.

293a. Lauterbach, Alfred, Warszawa. Warszawa, Bibl. Polska, 1925.

294. Voß, Georg, Die Wartburg. (Deutsche Bauten, Bd. 2.) Burg b. Magdeburg, Hopfer, 1925.

295. Herrmann, Wolfgang, Zur Bau- u. Künstlergeschichte von Kloster Weingarten. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. III, S. 232—253.

296. Gloël, Heinrich, Der Dom zu Wetzlar. Wetzlar, Scharfe.

297. Feulner, Adolf, Kloster Wiblingen. Augsburg, Filser.

298. Probszt, Günther, Die Stadt Wien. Hist. Stadtbilder, Bd. 8. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1926.

299. Tietze, Hans, Alt-Wien in Wort und Bild vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrh. Wien, Schroll, 1926.

300. Weckbecker, Wilhelm, Der Stefansdom in Wien. Wien, Staatsdruckerei, 1926. Vgl. Nr. 494—496, 505, 629, 647, 648.

301. Eisler, Max, Das barocke Wien. Histor. Atlas d. Wiener Ansichten. Wien, Gerlach u. Wiedling. Vgl. auch Nr. 359, 361, 497.

302. Tietze, Hans, Die Wiener Kunstmuseen. Wien, Hartleben.

303. Gregor, Joseph, Die Handzeichnungen der Slg. Perera in der Wiener Nat.-Bibl. In: Festschrift der Nat.-Bibliothek in Wien. Wien 1926, S. 407—420.

304. Bick, Josef, Der unveröffentlichte zweite Teil der Dilucida Repraesentatio Bibliothecae Caesareae (Nat.-Bibl. in Wien) des S. Kleiner und J. J. Sedelmayr. In: Festschrift der Nat.-Bibl. in Wien, Wien 1926, S. 75—86. Vgl. Nr. 1147.

305. Brunner, H., Wilhelmstal. (Alt-Hessen, Bd. 4.) Marburg, Elwert.

306. Burmeister, Werner, Wismar. Berlin, Deutscher Kunstverlag. Vgl. Nr. 620.

307. Sehrig, Oscar, Die bürgerliche Baukunst Wismars. (Mecklenburgische Bilderhefte, Bd. 3.) Rostock, Hinstorff.

308. [Schneider, Heinrich], Deutsche Buchmalerei u. Buchillustration vom 8.—18. Jahrh. Ausstellung 1925/26 der Landesbibliothek zu Wolfenbüttel. Wolfenbüttel, Landesbibl.

309. Illert, Fr. M. u. Grill, Erich, Worms a. Rh. Worms, Füller, 1926.

309a. Kranzbühler, Eugen, Sankt Martin in Worms. Zur Geschichte des Stifts und der Kirche. Worms, Kräuter, 1926.

309b. Kautzsch, Rudolf, Der Meister der Ostteile des Doms zu Worms. Städel-Jhb., Bd. 5, S. 99—114. Vgl. Nr. 342.

310. Grimschitz, Bruno, Das kollektivistische Problem der Würzburger Residenz und der Schönbornkapelle am Würzburger Dom. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 13—22.

311. Boll, Walter, Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom. Ein Beitrag zur Kunstgesch. des 18. Jahrh. München, Müller, 1925.

II. BAUKUNST.

Allgemeines.

312. Phleps, Hermann, Raum und Form in der Architektur. Berlin, Stilke, 1924.

313. Ponten, Josef, Architektur, die nicht gebaut wurde. 2 Bde. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

314. Sedlmayr, Hans, Gestaltetes Sehen. Belvedere, Bd. 8, S. 65—73 u. Bd. 9, S. 57—62.

315. Brinckmann, A. E., Städtebaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. (Hdb. d. Kunstwiss., Erg.-Bd.) Wildpark-Potsdam, Athenaion.

316. — Schöne Gärten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten. München, Allgem. Verlagsanstalt.

317. Wachtsmuth, Friedrich, Der Backsteinbau, seine Entwicklungsgänge u. Einzelbildungen im Morgen- u. Abendland. Leipzig, Hinrichs.

318. Stuhlfauth, Georg, Der christliche Kirchenbau des Abendlandes. Eine Übersicht seiner Entwicklung. Berlin, Furche Kunstverlag.

319. Brinckmann, A. E., Die Funktion der Kuppelwölbung. Ztsch. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 10—18 u. S. 43—48.

320. Glück, Heinrich, Die Herkunft des Querschiffs in der römischen Basilika und der Trikonchos. Festschrift P. Clemen, Bonn 1926, S. 200—207.

321. Koßmann, Bernhard, Einstens maßgebende Gesetze b. d. Grundrißgestaltung v. Kirchenbauten. Stud. z. deutsch. Kunstgesch., H. 231. Straßburg, Heitz.

322. Glück, Heinrich, Zur Entstehung des Gurten- und Rippengewölbes. Belvedere, Bd. 9/10, S. 186—200.

323. Anderson, William, Ribe, Bari och Périgord. Tidskrift för Konstvetenskap, Bd. 10, S. 75 bis 93.

Deutschland, Österreich und die Schweiz.

324. Ebhardt, Bodo, Deutsche Burgen als Zeugen deutscher Geschichte. Berlin, Zillessen.
325. Pinder, Wilhelm, Innenräume deutscher Vergangenheit aus Schlössern u. Burgen, Klöstern, Bürgerbauten u. Bauernhäusern. Königstein, Langewiesche, 1924 (Blaue Bücher).
326. Ehl, Heinrich, Norddeutsche Feldsteinkirchen. Braunschweig, G. Westen, 1926.
327. Stiehl, Otto, Zur Geschichte des romanischen Backsteinbaues. Ztschr. f. Gesch. d. Architektur, Bd. 8, S. 45—61.
328. Humann, Georg, Stützenwechsel in d. romanischen Baukunst, insbes. bei Kreuzgängen u. Zwerggalerien. (Stud. z. deutsch. Kunstgesch.) Straßburg, Heitz.
329. Kautzsch, Rudolf, Die ältesten deutschen Kreuzrippengewölbe. Festschr. P. Clemen, Bonn, 1926 S. 304—308.
330. Krautheimer, Richard, Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland. (Deutsche Beitr. z. Kunstwiss., Bd. 2.) Köln, Marcan.
331. Rathe, Kurt, Ein Architektur-Musterbuch der Spätgotik mir graphischen Einklebungen. Festschr. d. Nat.-Bibl. Wien, Wien 1926, S. 667—692.
331a. Stange, Alfred, Die deutsche Baukunst der Renaissance. München, H. Schmidt, 1926.
332. Herrmann, Wolfgang, Kompositionsgesetze deutscher Profanbauten um 1600. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 210—219.
333. Pinder, Wilhelm, Der deutsche Park, vornehmlich des 18. Jahrh. Königstein i. T., Langewiesche, 1926. (Blaue Bücher.)

Einzelne deutsche Landschaften.

334. Mader, Felix, Stadt- u. Dorfkirchen der Oberpfalz. (Alte Kunst in Bayern.) Augsburg, Filser, 1926.
335. Gröber, Karl, Oberpfälzische Burgen und Schlösser. (Alte Kunst in Bayern.) Augsburg, Filser.
336. Ritz, J. M., Unterfränkische Barockschlösser. (Alte Kunst in Bayern.) Augsburg, Filser.
337. Berchtenbreiter, H. C., Bürgerliche Wohnhausbauten der Barockzeit in Unterfranken. Wien, Gerlach u. Wiedling.
338. Schmidt, R., Burgen und Schlösser in Württemberg. In: Württembergische Studien, Festschr. f. Eugen Nägele, hrsg. v. Peter Goeßler. Stuttgart, Silberburg, 1926.
339. Christ, Hans, Romanische Kirchen in Schwaben und Neckar-Franken von der Karolingerzeit bis zu den Cisterciensern. Bd. 1. Stuttgart, Matthaes.
340. Staatsmann, K., Das Bürgerhaus im Elsaß. (Das Bürgerhaus im Dtsch. Reich, Bd. 2). Berlin, Deutsche Bauzeitung.
341. Walbe, H., Kirchtürme in Oberhessen u. Starkenburg. Arch. f. hess. Gesch. u. Altertumskde., N. F., Bd. 14, Heft 3.
342. Kautzsch, Rudolf, Die mittelrheinischen Dome zu Speyer, Mainz und Worms als Denkmäler deutscher Geschichte. Westdeutsche Monatshefte, N. F., Bd. I, S. 313 bis 339.
343. Volk, Paulus, Die Burgen und Schlösser. In: Der Mayengau. Gesammelte Aufsätze von Laacher Benediktinern, S. 47—66. Koblenz, Rhein. Verlagsgesellschaft.
344. Schippers, Adalbert, Die kirchliche Baukunst. In: Der Mayengau. Gesammelte Aufsätze von Laacher Benediktinern, S. 34—47. Koblenz, Rhein. Verlagsgesellschaft.
345. — Der Umschwung des Stilgefühls in der rheinischen Baukunst des XII. Jahrh. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 77—84.
346. Klotzbach, P., Die schöne Haustüre am Niederrhein und im Bergischen Land. Elberfeld, Schöpp.
347. Sonnen, Max, Holzbauten östlich der Weser um die Wende des 16. u. 17. Jahrh. (Niedersächsische Renaissance, Bd. 2.) Münster, Aschendorff, 1926.
348. Baltzer, Johannes, Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Ziegelbaukunst in Lübeck und Wagrien. Ztschr. d. Vereins f. lübeck. Gesch. u. Altertumskde., Bd. 23, S. 173—206.
349. Brandt, Jürgen, Alt-Mecklenburgische Schlösser und Herrensitze. Berlin, Wasmuth.
350. Schmitz, Hermann, Preußische Königsschlösser. (Die Baukunst.) München, Drei Masken-Verlag, 1926.
351. Jäkel, Martin, Lausitzer gotische Baukunst u. ihre Steinmetzzeichen. (Oberlausitzer Heimatstudien, H. 5.) Reichenau, Oberlausitzer Heimatzeitung.
352. Binder, Georg, Die niederösterreichischen Burgen und Schlösser. Teil 1: An und südlich der Donau; Teil 2: Nördlich der Donau. Wien, Hartleben, 1925—26.
353. Weingartner, Josef, Tiroler Barockkirchen. „Tirol", 1925, Heft 4, S. 11—19.
354. Das Bürgerhaus i. d. Schweiz. Bd. 15. Kanton Waadt. Bd. 16: Kanton Graubünden, T. 3, Nördl. Talschaften. Bd. 17: Kanton Basel Stadt. Hrsg. vom Schweizer. Ingenieur- u. Architektenverein. Zürich, Orell Füßli, 1925—26.

Einzelne Meister in Deutschland usw. (in alphabetischer Reihenfolge).

355. Laran, J., François de Cuvilliés, dessinateur et architecte. Paris, H. Laurens.
356. Lohmeyer, Karl, Barock und Klassizismus bei Welsch und Dinzenhofer. Cicerone, Bd. 17, S. 600—604.
357. Reicke, Emil, Albrecht Dürer als Architekt und die Klosterkirche in Gnadenberg (Ober-

pfalz), nach neuen Funden. Ztschr. f. Bauwesen, Bd. 76, S. 23—28.

358. Niemann, W. B., Christian Eltester, kurfürstl. Brandenburg. Hofbaumeister und Ingenieur. Ztschr. f. Bauwesen, Bd. 76, S. 76—78.
359. Sedlmayr, Hans, Fischer von Erlach der Ältere. München, Piper.
360. Sponsel, Jean Louis, Flötner-Studien. Fortsetzung Kap. IX—XI. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 38—90. Vgl. Nr. 790.
361. Grimschitz, Bruno, Zwei Entwürfe von Johann Lucas von Hildebrandt für das Wiener Belvedere. Belvedere, Bd. 7, S. 133 bis 135.
362. Schlegel, Arthur, Die Tätigkeit Michel d'Ixnards in der Deutschordensresidenz Ellingen. Belvedere, Bd. 9/10, S. 133—138.
363. Lau, Friedrich, Die Architektenfamilie Pasqualini. Düsseldorfer Jahrb., Bd. 31, S. 96—154.
364. Lohmeyer, Karl, Ein neuentdecktes Porträt des Architekten Nicolas von Pigage (v. A. D. Liszewska-Therbusch). Oberrhein. Kunst, Bd. 1, S. 32—34.
365. Hantsch, Hugo, Jakob Prandtauer. Wien, Krystall-Verlag, 1926.
366. Keyser, Erich, Die Danziger Herkunft des Berliner Bildhauers Andreas Schlüter. Mitt. des Westpreuß. Geschichtsvereins, Bd. 24, S. 57—64. Vgl. Nr. 522.
367. Kempen, Wilhelm von, Der Stukkator und Baumeister Giovanni Simonetti. Eine Vorstudie zu seiner Biographie. Anhaltische Geschichtsblätter, Bd. 1, S. 77—87.
368. Boll, Walter, Ein architektonisches Studienbuch aus der Wende des 17. Jahrh. (Joseph Walch). Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 2, S. 250—257.
369. Schlegel, Arthur, Der Anteil Maximilians von Welsch am Deutschordenshaus in Frankfurt a. M.-Sachsenhausen. Arch. f. Frankfurts Geschichte u. Kunst, 4. Folge, Bd. 1. Vgl. Nr. 355.
370. Kempf, Anna, Ein unbekannter Entwurf Christian Wenzingers für einen Chorpfeileraufsatz am Freiburger Münster. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 40—44.

England.

371. Brown, G. Baldwin, The Arts in Early England. Vol. II: Anglo-Saxon Architecture. London, Murray.
372. Lloyd, Nathaniel, A history of English Brickwork. London, Montgomery.
373. Lindsay, Jan Gordon, The cathedrals of Scotland. London, Chambers, 1926.
374. Nash, Josua, Altenglische Herrensitze. Einl. v. L. MacLean. Berlin, Wasmuth.
375. Webb, Geoffrey, Thomas Archer. Burlington Mag., Bd. 47, S. 200—209.
376. Webb, John and William Bastard, of Blandford. Burlington Mag., Bd. 47, S. 144—150.
377. — Henry Bell of King's Lynn. Burlington Mag., Bd. 47, S. 24—33.
378. — Robert Grumbold and the architecture of the Renaissance in Cambridge. Burlington Mag., Bd. 47, S. 315—319; Bd. 48, S. 37—41.
379. Bernstingl, H. J., Sir John Soane. London, Benn.
380. Webb, Geoffrey, Sir John Vanbrugh. Burlington Mag., Bd. 47, S. 222—226.

Frankreich.

381. Rey, Raymond, Les vieilles églises fortifiées du Midi de la France. Paris, H. Laurens.
382. Enlart, Camille, Les églises à coupoles d'Aquitaine et de Chypre. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 129—152. Vgl. auch Nr. 151.
383. Lasteyrie, Robert de, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique. Paris, A. Picard, 1926.
384. Gall, Ernst, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Teil 1: Die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des elften bis gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.
385. Beaucamp, F., La Flandre et l'Artois. Architecture civile des 15e—17e siècles. Les constructions en briques. Paris, F. Contet.
386. Goodwin, P. & Milliken, H. O., French provincial architecture. Recueil d'habitations urbaines et rustiques des 16e—18e siècles. Paris, F. Contet.
387. Quenedey, R., La Normandie. Architecture civile des 16e—18e siècles; les constructions en bois. Paris, F. Contet.

Italien.

388. Ricci, Corrado, Romanische Baukunst in Italien, übers. v. Joh. Christ. (Bauformenbibliothek, Bd. 21.) Stuttgart, Hoffmann.
389. Gavini, Ignazio Carlo, Storia dell'architettura in Abbruzzo. Bd. I. Milano, Bestetti e Tumminelli, 1926.
390. Sthamer, Eduard, Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II. und Karls I. von Anjou. Bd. 2: Apulien und Basilicata. (Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien, Erg.-Bd. 3.) Leipzig, Hiersemann, 1926.
391. Terrasse, Charles, L'architecture lombarde de la Renaissance. Bruxelles-Paris, van Oest, 1926.

391a. Frey, Dagobert, Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur. Wiener Jhb f. Kunstgeschichte, Bd. 3, S. 5—113.

392. Ebhardt, Bodo, Die Burgen Italiens. Bd. 5: Süditalien u. Sizilien. Berlin, Wasmuth.
393. Colasanti, Arduino, Le Fontane d'Italia. Milano, Bestetti e Tumminelli.
394. Dami, L., Il giardino italiano. Milano, Bestetti e Tumminelli, 1924.

395. Shepherd, J. C. & Jellicoe, G. A., Italian gardens of the Renaissance. London, Benn.
396. Berti, Elena, Un manoscritto di Pietro Cataneo agli Uffizi e un codice di Francesco di Giorgio Martini. Belvedere, Bd. 7, S. 100—103.
397. Frey, Dagobert, Beiträge z. Geschichte der römischen Barockarchitektur: Borrominis künstlerischer Anteil am Palazzo Pamfili. Wiener Jhb. f. Kunstgesch., Bd. 3, S. 5—114.
398. Beltrami, Giuseppe, Martino Ferabosco architetto. L'arte, Bd. 29, S. 23—37.
399. Orbaan, J. A. F., Die Selbstverteidigung des Domenico Fontana 1592—1593. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 177—189.
400. Venturi, Adolfo, Francesco di Giorgio. (Bibl. d'arte illustrata.) Roma, Soc. ed. d'Arte illustr. Vgl. auch Nr. 396.
401. — Per Francesco di Giorgio Martini. L'arte, Bd. 28, S. 51—58.
402. Telluccini, Augusto, L'arte dell'architetto Filippo Juvara in Piemonte. Torino, C. Crudo & Co., 1926.
403. — La scala „delle Forbici" di Filippo Juvara nel palazzo reale di Torino. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 206—216.
404. Lukomski, G. K., L'œuvre d'Andrea Palladio (1518—1580). Les villas des doges de Venise. Paris, Morancé, 1926.

Andere Länder: Niederlande, Skandinavien, Spanien usw.

405. Parent, Paul, L'architecture des Pays-Bas méridionaux (Belgique et Nord de la France) aux 16e, 17e et 18e sièeles. Bruxelles-Paris, van Oest, 1926.
406. Plantenga, J. H., L'architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant depuis le règne des archiducs jusqu'au gouvernement autrichien (1598—1713). La Haye, M. Nijhoff.
407. Anderson, William, Skånes romanska landskyrkor med breda västtorn. Lund, C. W. K. Gleerup, 1926.
408. Werner, Carl, Korsvirkesarkitekturen i Sverige. Typer och perioder. Lund, Ohlsson, 1924.
409. Slothouwer, D. F., Bouwkunst der Nederlandsche Renaissance in Denemarken. Amsterdam, van Kampen & Zoon, 1924.
410. Knig. G., Preromanesque churches in Spain. New-York, Longmans, 1924.
411. Mayer, August L., Simon de Colonia. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 74—89.
412. Strzygowski, Josef, Der vorromanische Kirchenbau der Westslawen. Slavia, Bd. III, S. 392—446.
413. Morper, Josef, Zur Geschichte des osteuropäischen Wallfahrtskirchentypus. Heilige Berge und Marianische Gnadenkirchen in Böhmen und Mähren. Die christliche Kunst, Bd. 22, S. 121—142.
414. Zaloziecky, Wladimir R., Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpathenländern. Wien, Krystall-Verlag, 1926.

III. PLASTIK.

Allgemeines.

415. Chase, G. H. & Chandler, Rathfon Post, A History of Sculpture. New York u. London, Harper, 1924.
415a. Die Bildwerke des bayerischen Nationalmuseums, Abtlg. 4: Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn. Anhang: Elfenbeinarbeiten der staatl. Schloßmuseen in Bayern, bearb. v. Rudolf Berliner. Augsburg, Filser, 1926.
416. Planiscig, Leo, Kunsthist. Mus. in Wien. Publikationen aus d. Samml. f. Plastik u. Kunstgewerbe, Bd. 4: Die Bronzeplastiken; Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Wien, Schroll, 1924.
417. Spring, Heimar, Die Bildwerke der Fürstl. Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen. Stuttgart, Montana-Verlag.
418. Schefold, Max, Mittelalterliche Plastik im Museum der Stadt Ulm. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 34—43.
419. Hamann, Richard, Motivwanderung von West nach Osten. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 49—73.
419a. Jalabert, Denise, La sculpture gothique. (La culture moderne.) Paris, Stock, 1926.
420. Brinckmann, A. E., Barock-Bozzetti. Bd. 3: Niederländische u. französische Bildhauer. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt.

Deutschland, Österreich und die Schweiz.

421. Ehl, Heinrich, Deutsche Steinbildwerke der Frühzeit. (Orbis pictus, Bd. 20.) Berlin, Wasmuth.
422. Goldschmidt, Adolph, Die deutschenBronzetüren des frühen Mittelalters. Marburg, Kunstgesch. Seminar, 1926. Vgl. auch Nr. 442.
423. Hedicke, Robert, Romanisch und Gotisch in der deutschen Plastik. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 214—220.
424. Jantzen, Hans, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts. (Deutsche Meister.) Leipzig, Inselverlag.
425. Pinder, Wilhelm, Die deutsche Plastik des 14. Jahrh. München, Wolff.
426. — Lehren des frühen Kupferstichs für die Geschichte der deutschen Plastik. Archiv für Buchgewerbe u. Gebrauchsgraphik, Bd. 63, S. 29—42.
427. Feulner, Adolf, Die deutsche Plastik des 16. u. 17. Jahrh. 2 Bde. München, Wolff, 1926.
428. Sauerlandt, Max, Die deutsche Plastik des 18. Jahrh. München, Wolff, 1926.
429. Bruhns, Leo, Deutsche Barockbildhauer. (Bibl. der Kunstgesch., Bd. 85/87.) Leipzig, Seemann.

Einzelne deutsche Landschaften.

(Einzelne Orte sind nach ihrer landschaftlichen Zugehörigkeit eingegliedert.)

430. Mader, Felix, Der weiche Stil des 15. Jahrh. in der Plastik des Hochstiftes Eichstätt. Christliche Kunst, Bd. 21, S. 85—101.
431. Volbach, F. W., Die Madonna von Ettal. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 2, S. 40—47.
432. Sturm, Josef, Das Bild Friedrich Barbarossas am Freisinger Domportal u. die Kaiseridee im 12. Jahrh. Die christl. Kunst, Bd. 22, S. 234—238.
433. Götz, Joh. Bapt., Die Grabsteine der Ingolstädter Frauenkirche (1428—1829). Sammelblatt des Hist. Vereins Ingolstadt, Bd. 44. Regensburg vgl. Nr. 513.
434. Beenken, Hermann, Bildwerke des Bamberger Doms aus dem 13. Jahrh. (Kunstbücher deutscher Landschaften.) Bonn, Cohen.
435. Senger, Adam, Der Reiter im Kaiserdom zu Bamberg. Ungarische Jahrbücher, Bd. 4, S. 353—361.
436. Beenken, Hermann, Der lachende Engel im Bamberger Dom. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 96—106.
437. Müller, Josef, Die Reliefs an den Seitenschiffsportalen der Sebalduskirche in Nürnberg. Belvedere, Bd. 9/10, S. 281—288.
438. Höhn, Heinrich, Nürnberger Renaissanceplastik. Nürnberg, Schrag, 1924.
439. Schrade, Hubert, Eine fränkische Muttergottes. Cicerone, Bd. 18, S. 637—638.
440. Simon, Elisabeth u. Verres, Rudolf, Zu der schwäbischen Dornenkrönung des Kaiser Friedrich-Museums. Berliner Museen, Bd. 46, S. 9—13.
441. Baum, Julius, Die romanischen Platten auf dem Hohenzoller. Schwäbisches Museum, Jahrg. 1926, S. 3—6.
442. Domm, Robert, Das Bronzetor des Augsburger Doms. Augsburg, Filser.
443. Feuchtmayr, Karl, Studien zur Ausburger Plastik der Spätrenaissance. Schwäbisches Museum, Jahrg. 1926, S. 33—50.
444. Wescher, P., Die Ulmische Madonnenstatuette der 2. Schenkung Simon. Berliner Museen, Bd. 47, S. 44—46.
445. Pfeffer, A., Ein Bildwerk der Hl. Notburga im Museum der Stadt Ulm. Schwäbisches Museum, Jahrg. 1926, S. 52—56.
446. Baum, Julius, Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters. Tübingen, Fischer.
447. — Oberrheinische Bildwerke im Zeitalter des Konrad Witz. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 101—108.
448. Demmler, Theodor, Der Meister der Dangolsheimer Madonna. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 164—180.
449. Sommer, Clemens, Madonnenfiguren vom Oberrhein. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 13—16.
450. Rieder, Albert, Der Basler Figurenzyklus der klugen und der törichten Jungfrauen. Basler Ztschr. f. Geschichte, u. Altertumskde., Bd. 24, S. 312—320.
451. Futterer, J., Eine spätgotische Schnitzwerkstatt in Basel. Jhb. des Bernischen Hist. Museums in Bern, Bd. 4, S. 5—13.
452. Schmitt, Otto, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters. 2 Bde. Frankfurt a. M. Frankfurter Verlagsanstalt, 1926.
453. Reiners, Heribert, Das Südportal der Kathedrale zu Freiburg i. d. Schweiz. Festschrift P. Clemen, Bonn 1926, S. 345—364.
454. Busch, Rudolf, Das Heilige Grab in Konstanz. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 106 bis 125.
455. Gröber, Konrad, Reichenauer Plastik bis zum Ausgang des Mittelalters. In: Die Kultur der Reichenau, hrsg. v. Konrad Beyerle. S. 872—901. München, Münchener Drucke.
456. Schmitt, Otto, Die Querschiffportale des Straßburger Münsters u. d. Ekklesiameister. Oberrheinische Kunst, Bd. 1., S. 82—87.
457. Hell, Lucien, Der Engelspfeiler im Straßburger Münster (Vorw. v. Otto Schmitt). Freiburg i. B., Urban-Verlag, 1926.
457a. Stoehr, Franz, Der Engelspfeiler u. sein Meister. Arch. f. elsäß. Kirchengeschichte, Bd. I, S. 327—393.
458. Goldschmidt, Adolph, Ein Minnekästchen des 13. Jahrh. Oberrhein. Kunst, Bd. 1, S. 103—106.
459. Kohlhausen, Heinrich, Rheinische Minnekästchen des Mittelalters. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 203—247.
460. Back, Friedrich, Zur Mainzer Kunst des XIII. Jahrh. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 235—40.
460a. Schoenberger, Guido, Eine gotische Madonnenstatue in der Deutschordenskirche zu Frankfurt a. M. Städeljahrbuch, Bd. 5, S. 29—32.
461. Hamann, Richard, Die Holztür der Pfarrkirche zu St. Maria im Kapitol (Köln). Deutscher Verein für Kunstwiss., Jahresgabe 1925. Marburg, Kunstgesch. Seminar, 1926.
462. Falke, Otto v., Ein Nachwort zur Kölner Jahrtausend-Ausstellung. (Schreinplastik des 12. u. 13. Jahrh.) Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 240—248. (Vgl. auch Egid Beitz, ebendort, Bd. 60, S. 147—148.)
463. Hamann, Richard, Die Bonner Pietà. Festschrift P. Clemen, Bonn 1926, S. 365 —374.
464. Brinckmann, A. E., Die Pfeilerskulpturen der Kölner Jesuitenkirche. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 2, S. 34—43.
465. Schwartz, Hubertus, Mittelalterliche Skulpturen auf dem Walburger Friedhof in Soest.

Ztschr. des Vereins f. d. Gesch. v. Soest u. d. Börde, Heft 40, S. 52—55.

466. Verres, Rudolf, Die Osnabrücker Steinfiguren Johannes d. T. im Kaiser Friedrich-Museum. Berliner Museen, Bd. 46, S. 62—67.

467. Heise, Carl Georg, Lübecker Plastik. (Kunstbücher deutsch. Landschaften.) Bonn, Cohen, 1926.

468. Paatz, W., Der Meister der Lübeckischen Steinmadonnen. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 168—183.

469. Roosval, J., Nya Sankt Görans studier. Stockholm, Tisell, 1924.

470. Dettmann, Gerd, Eine gotische Bildhauerwerkstatt Mecklenburgs. Mecklenburg. Monatshefte, Bd. I, S. 556—558.

471. Kunze, Herbert, Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland. Bonn, Cohen.

472. — Die Plastik des 14. Jahrh. in Sachsen u. Thüringen. (Deutscher Verein f. Kunstwiss., Denkmäler d. deutschen Kunst.) Berlin, B. Cassirer.

473. Hentschel, Walter, Sächsisehe Plastik um 1500. Dresden, Limpert, 1926.

474. Müller, Walter, Johannes der Täufer in der Hofkirche zu Dresden. (Werk Francesco Mochi's.) Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 112—117.

475. Junius, W., Die gotische Wunderblume (Tulpenkanzel im Freiberger Dom). Der Sammler, Bd. 15, S. 1—6.

476. Marchand, Hildegard, Die Plastik des Halberstädter Doms im 15. Jahrh. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 310.

477. Becker, Felix, Die Paulusstatue an der Paulinerkirche zu Leipzig. Leipziger Kalender 12, S. 95—96.

478. Paatz, W., Die Magdeburger Plastik um die Mitte des XIII. Jahrh. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 91—120.

479. Jantzen, Hans, Zur Deutung des Kaiser Otto-Denkmals in Magdeburg. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46. S. 125—133.

480. Möllenberg, Walter, Nochmals das Reiterstandbild auf dem alten Markt zu Magdeburg. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins, Bd. 72, S. 143—154.

481. Müller, Ernst, Kaiser Otto II. in Magdeburg Korrespondenzblatt des Gesamtvereins, Bd. 72, S. 154—161.

482. Hartenstein, Rudolf Johannes, Die Werkstatt des Thossener Flügelaltars. Vogtländisches Jahrb., Bd. 3, S. 65—70.

483. Gündel, Christian, Das schlesische Tumbengrab im 13. Jahrh. (Studien z. deutsch. Kunstgesch., Bd. 237.) Straßburg, Heitz, 1926.

484. Brosig, Alfred, Der Altar von Gluchowo (bei Posen). Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 109—111.

485. Kieslinger, Franz, Die mittelalterl. Plastik in Österreich. Wien, Österr. Bundesverlag, 1926.

486. — Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. 1. Bis zum Eindringen des spätgotischen Faltenstiles. (Artes Austriae, Bd. 1.) Wien, Krystall-Verlag.

487. Ginhart, Karl, Gotische Bildwerke in Kärnten. Belvedere, Forum, Bd. 8., S. 93 bis 99. Vgl. Nr. 512.

488. Opitz, Josef, Gotische Plastik des 14. u. 15. Jahrh. in Böhmen. 1. Bezirk Kaaden. Kaaden, Uhl.

489. Gugenbauer, G., Gotische Kunstdenkmäler am Heiligenstein (St. Sebald) bei Gaflenz, Oberösterreich. Christl. Kunstbl., Bd. 67, S. 33—42.

490. Morpurgo, Enrico, I busti sul coro del monasterio di S. Croce in Austria (Heiligkreuz). Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 364—370.

401. Ernst, Richard, Die Klosterneuburger Madonna. Wien, Krystall-Verlag.

492. Vondoerfer, P. E., La sculpture baroque à Prague. Rev. de l'art anc. et mod., Bd. 48, S. 65—76.

493. Beenken, Hermann, Das romanische Tympanon des Städt. Museums in Salzburg u. d. lombardische Plastik des 12. Jahrh. Belvedere, Bd. 8, S. 97—118.

494. Garger, Ernst, Die Reliefs an den Fürstentoren des Stefansdomes (Wien). Wien, Krystall-Verlag, 1926.

495. Klebel, E., Das alte Chorgestühl zu St. Stephan (Wien). Wien, Logos-Verlag.

496. Schlosser, Ignaz, Die Kanzel u. d. Orgelfuß zu St. Stephan in Wien. (Österreich. Kunstdenkmäler, Bd. 2.) Wien, Logos-Verlag. Vgl. Nr. 505.

497. Ginhart, Karl, Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien. (Österreich. Kunstdenkmäler, Bd. 3.) Wien, Logos-Verlag.

Einzelne Meister in Deutschland usw. (in alphabetischer Reihenfolge).

498. Fries, Walter, Ehrgott Bernhard Bendel. Das schwäbische Museum, 1925, S. 99—103.

499. Rohde, Alfred, Eine Reiterapotheose Friedrich IV. von Dänemark von Magnus Berg. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 116—121.

500. Michalski, Ernst, Joseph Christian. Ein Beitrag zum Begriff des deutschen Rokokos. Leipzig, Schlüter & Co., 1926.

501. Braun, Edmund W., Zur Biographie des Bildhauers Ferdinand Dietz (Tietz). Ztschr. f. bild. Kunst., Bd. 59, S. 127—128.

502. Sachsen, Johann Georg Herzog zu, Eine Madonna von Johann Melchior Dinglinger. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 186.

502a. Walter, F., Die Stuckarbeiten des Hofbildhauers Paul Egell im Mannheiner Schloß. Kurpfälzer Jhb., 1927, S. 184—194.

503. Devigne, Marguerite, Francois Bossuit and Ignaz Elhafen. Burlington Mag., Bd. 47, S. 40—46.
504. Feuchtmayr, Karl, Über Gregor Erhart. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 25—31.
505. Wimmer, Friedrich, Nikolaus Gerhaert von Leyden und einige Figuren am Wiener Stephansdom. Belvedere, Bd. 7., S. 104—112.
506. Hallo, Rudolf, Grupellos Bronzebüste des Landgrafen Carl. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 48—57.
507. Klaphek, Richard, Unveröffentlichte Arbeiten des Gabriel de Grupello. Festschr. P. Clemen, Bonn 1926, S. 445—454.
508. Braun, E. W., Ignatz Günthers „Preisstück" b. d. Wiener Akademie. Kunstchronik, Bd. 59, S. 496—97.
509. Rohde, Alfred, Der Elfenbeinschnitzer Joachim Henne. Cicerone, Bd. 17, S. 489—497 u. S. 555—561.
510. Kris, Erich u. Falke, Otto von, Beiträge zu den Werken Christoph u. Hans Jamnitzers. Jhb. d. Preuß. Kunstslg., Bd. 47, S. 185—207.
511. Bernath, Morton H., Zu Leonhard Kern. Belvedere, Forum, Bd. 9, S. 1—2.
512. Audorfer, Eduard, Veit Königer und seine Werke. (Beiträge z. Kunstgesch. Steiermarks u. Kärntens, Bd. 1.) Graz, Moser.
513. Bramm, Hans, Ein Frühwerk Hans Leinbergers. (Madonna in Regensburg, St. Kassian.) Die christl. Kunst, Bd. 21, S. 249 bis 253.
514. Borchgrave d'Altena, Comte J. de, La vierge de Berselius, œuvre de Daniel Mauch. La Revue d'Art, Bd. 26, S. 146—149.
515. Junius, Wilhelm, Sachsens letzter Gotiker [Meister H. W.]. Der Kunstwanderer, Bd. 7, S. 217—220.
516. Weyde, Gisela, Ein unbekanntes Werk des Franz Xaver Messerschmidt. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 89—90.
517. Gerstenberg, Kurt, Der Palmesel in Wettenhausen (Multscher). Rep. f. Kunstwiss., Bd. 47, S. 45—53.
518. Ploner, Theodor, Franz Xaver Nissl, ein Tirolischer Bildhauer des 18. Jahrh. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 3, S. 143—156.
519. Heilmeyer, Alexander, Ludwig Penz, ein Tiroler Bildschnitzer. München, A. Langen.
520. Bier, Justus, Tilman Riemenschneider. Die frühen Werke. Würzburg, Verlagsdruckerei Würzburg G. m. b. H.
521. Feuchtmayr, Karl, Christoph Rodt. Das Schwäbische Museum, 1925, S. 3—20.
522. Benkard, Ernst, Andreas Schlüter (Meister der Plastik). Frankfurt a. M., Iris-Verlag. Vgl. Nr. 366.
523. Rohde, Alfred, Terrakotten des Statius von Düren in Dänemark. Cicerone, Bd. 18, S. 79—81.
524. Meller, Simon, Peter Vischer der Ältere u. seine Werkstatt. Leipzig, Inselverlag. Vgl. Nr. 696.
525. Berliner, Rudolf, Herkules und Antäus von Peter Vischer d. Ält. Münch. Jhb. f. bild. Kunst, N. F., Bd. 3, S. 75—88.
526. Fried, Alice, Graphische Vorbilder für das Sebaldusgrab (Peter Vischer). Belvedere, Bd. 7, S. 7—16.
527. Daun, Berthold, Der Gießer der Callimachus-Grabplatte (Krakau; Peter Vischer-Werkstätte). Die christl. Kunst, Bd. 21, S. 228—232.
528. Homburger, Otto, Über eine „Krönung Mariae" Jörg Zürns und verwandte Werke. Oberrh. Kunst, Bd. 1, S. 136—140.

Frankreich.

529. Deschamps, P., Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane. Bulletin Monumental, 1925.

529a. Bréhier, Louis, Les épisodes de la passion dans la sculpture romane d'Auvergne. Gaz. des B.-A., Bd. V, 12, S. 48—72.

530. Drouot, Henri, Le tombeau de St.-Bertrand-de-Comminges et le thème des pleurants. Gaz. des B.-A., Bd. V, 12, S. 253 bis 271.
531. Lefrançois-Pillion, Louise, Le „Mystère d'Octavien et la Sibylle" dans les statues de la Tour de Beurre à la cathedrale de Rouen. Rev. de l'art. anc. et mod., Bd. 47, S. 145—153, S. 221—231.
532. Brunet, G., Statues des jardins de Versailles Paris, Les presses universitaires, 1926.
533. Wirenius-Matzulévitch, Jeanette, Les bronzes français du XVIIe siècle au musée de l'Ermitage. Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 331 bis 343.
534. Lindblom, Andreas, Jacques-Philippe Bouchardon, sculpteur du roi de Suède. Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 95—107, S. 145 bis 155, S. 189—205.
535. Réau, Louis, Une statue retrouvée de Falconet: La douce Mélancolie. Gaz. d. B.-A., Bd. 68, S. 54—56.
536. Demmler, Theod. & Böhme, Walter, Unbekannte Büsten Houdons. Jhb. d. preuß. Kunstslg., Bd. 47, S. 208—215.
537. Brinckmann, A. E., Ein unbekannter Bozzetto von Pierre Puget. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 318—323.
538. Labò, Mario, Une œuvre inconnue de Pierre Puget à Gênes. Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 9—14.

Italien.

539. Ferrari, G., La tomba nell' arte italiana. Milano, Hoepli.
540. Kingsley Porter, A., Il portale romanico della cattedrale di Ancona. Dedalo, Bd. 6, S. 69—79.
541. Kauffmann, Hans, Florentiner Dom-

plastik. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 141 bis 167, S. 216—237.

542. Campetti, Placido, Il battistero di S. Frediano di Lucca e la sua ricostruzione. Dedalo, Bd. 7, S. 333—352.

543. Biehl, Walter, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters. Leipzig, Seemann, 1926.

544. Planiscig, Leo, Das Grabmal des Orsato Giustiniani. Ein Beitrag zur Geschichte der venezianischen Skulptur im Quattrocento. Jhb. d. kunsthist. Slg., Wien, N. F., Bd. 1, S. 93—102.
Vgl. Nr. 493.

Einzelne Meister in Italien
(in alphabetischer Reihenfolge).

545. Marangoni, Matteo, Il presepio del Begarelli nel duomo di Modena. Dedalo, Bd. 6, S. 457—475.

545a. Scrinzi, Aless., Bartolomeo Bellano. L'Arte, Bd. 29, S. 248—260.

546. Benkard, Ernst, Giovanni Lorenzo Bernini. (Meister der Plastik, Bd. 3.) Frankfurt a. M., Iris-Verlag, 1926.

547. Bode, Wilhelm von, Bertoldo und Lorenzo di Medici. Die Kunstpolitik d. Lorenzo il Magnifico im Spiegel der Werke seines Lieblingskünstlers Bertoldo di Giovanni. Freiburg i. Br., Pontos-Verlag.

548. Peltzer, R. A., Ein Bronzerelief von Giovanni da Bologna in der Barfüßerkirche zu Augsburg. Ztschr. f. bild. Kunst., Bd. 59, S. 187—192.

549. Ozzòla, Leandro, Il battesimo di Cristo di Melchiorre Caffà a Malta. Dedalo, Bd. 7, S. 131—135.

550. Bode, Wilhelm von, A newly discovered basrelief by Donatello. Burlington Mag., Bd. 46, S. 108—114.

551. — Newly discovered works by Donatello. Burlington Mag., Bd. 49, S. 4—9.

552. Heil, Walther, Ein Marmorrelief Donatellos. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 2—4.

553. Maclagan, Eric, A relief by Agostino di Duccio. Burlington Mag., Bd. 48, S. 166—167.

554. Mauceri, Enrico, Antonello Freri scultore Messinese del rinascimento. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 385—398.

555. Stix, Alfred, Eine Zeichnung von Lorenzo Ghiberti. Kunstchronik, Bd. 59, S. 139—141.

556. Popp, Anny E., Leonardos Reiterdenkmalprojekte. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 53—62.

557. Baldass, Ludwig, Eine Reliefbüste von Tullio Lombardi. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 109—111.

558. Arslan, Wart, L'attività veneziana e trevigiana del Marchiori. Bollettino d'arte, Bd. 6, S. 117—131.

559. — Sculture ignote di Giovanni Marchiori. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 437—449.

560. Dami, Luigi, Un' opera misconosciuta di Michelangiolo (Andreas-Kreuzigung im Bargello). Dedalo, Bd. 7, S. 29—42.

561. Dussler, Luitpold, An unknown sculpture by Domenico di Paris. Burlington Mag., Bd. 48, S. 301—302.

562. Schubring, Paul, Zwei Madonnenreliefs von Giovanni de Pisa u. Domenico Paris. Cicerone, Bd. 18, S. 566—568.

563. Bacci, Peleo, La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa. Milano, Bestetti e Tumminelli.

564. Swarzenski, Georg, Nicolo Pisano (Meister der Plastik, Bd. 1). Frankfurt a. M., Irisverlag, 1926.

565. Weinberger, Martin, Marmorskulpturen v. Domenico Poggini. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 58, S. 233—235.

566. Dami, Luigi, Il cosidetto Machiavelli del Museo del Bargello (Ant. del Pollaiolo). Dedalo, Bd. 6, S. 559—569.

567. Supino, J. B., Jacopo della Quercia. Bologna, ,,Apollo'', 1926.

568. Bode, Wilhelm von, Zwei neuentdeckte bronzene Reiterstatuetten des Andrea Riccio. Berliner Museen, Bd. 47, S. 78—79.

569. Wittkower, Rudolf, Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano in Rom. Stilkritische Beiträge zur römischen Plastik des Spätbarock. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 9—20 u. S. 43—49.

570. Moschini, Vittorio, Filippo della Valle. L'arte, Bd. 28, S. 177—190.

571. Ozzòla, Leandro, Due bronzi Verrocchieschi in Campidoglio. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 254—259.

Niederlande.

572. Bacha, Eugène, Les célèbres Fonts-baptismaux de S. Barthelemy à Liège. La Revue d'Art, Bd. 28, S. 1—8.

573. Rolland, Paul, Les fonts romans Tournaisiens. La Revue d'art, Bd. 26, S. 41—50.

574. Schippers, Adalbert, Das Stiftergrab in der Liebfrauenkirche in Roermond. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 288—293.

575. Destrée, Jos, La Vierge et l'Enfant, groupe en bois prov. du prieuré d'Oignies (XIII. siècle). La Revue d'Art, Bd. 25, S. 101—128.

576. Borchgrave d'Altena, Comte J. de, La vierge de pèlerinage à Walcourt. La Revue d'art, Bd. 28, S. 56—61.

577. Six, J., Les ,,Statuettes des comtes'' à Amsterdam''. La Revue d'Art, Bd. 28, S. 9—31.

578. Devigne, Marguerite, Notes sur des sculptures mosanes du XVe et du XVIe siècle. Oud-Holland, Bd. 43, S. 29—38.

579. — Notes sur des ateliers de sculpteurs du pays de Liège. La Revue d'Art, Bd. 25, S. 33—55.

580. Winkler, F., Die drei Engel der zweiten Schenkung Simon. Berliner Museen, Bd. 47, S. 5—6.
581. Bange, E. F., Eine neuerworbene Adam u. Eva-Gruppe des XVI. Jahrh. Berliner Museen, Bd. 47, S. 27—28.
582. Knoef, J., Twee achttiend' eeuwsche beeldhouwers Ignatius en Jan van Logteren. Oud-Holland, Bd. 43, S. 153—161.

Andere Länder: England, Skandinavien, Spanien.

583. Dalton, O. M., A fourteenth century english ivory triptych. Burlington Mag., Bd. 49, S. 74—83.
584. Nörlund, Paul, Golden altars. Danish Metal Work from the Romanesque Period. Kopenhagen, 1926.
585. Roosval, Johnny, Den monumentale steenskulpturens uppkomst under medeltiden. Tidskrift för Konstvetenskap, Bd. 10, S. 35—47.
586. — Medeltida Skulptur i Gotlands Fornsal. Stockholm, Gunnar Tisell.
Vgl. Nr. 534.
587. Weise, Georg, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten. (Tübinger Forschungen zur Archälogie u. Kunstgeschichte, Bd. 3.) Reutlingen, Gryphius-Verlag.
588. Mayer, August L., Notizie per la storia del rinascimento in Spagna. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 97—108.
589. — Eine spätgotische Bronzegruppe in Valencia. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 307—308.
590. Gallego y Burin, A., José de Mora. Granada.

IV. MALEREI UND GRAPHIK.

Allgemeines.

591. Eibner, Alexander, Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit. München, Heller, 1926.
592. Hoff, August, Christliche Mosaikbildkunst. Berlin, Furche-Kunstverlag.
593. Berchern, M. van & Clouzot, E., Mosaiques chrétiennes du IVe au Xe siècle. Paris, A. Morancé.
594. Grünstein, L., Die Bildnisminiatur u. ihre Meister. Lgf. 1—6. Wien, A. Wolf.
595. Leporini, Heinrich, Die Stilentwicklung der Handzeichnung, 14.—18. Jahrh. Wien, Manz.
596. Schinnerer, Adolf, Aktzeichnungen aus 5 Jahrhunderten. München, Piper.
597. Schreiber, W. L., Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrh. Neubearbeitung Bd. 1, Nr. 1—735 m; Bd. 2, Nr. 736—1173. Leipzig, Hiersemann, 1926.
598. Lauter, A., Index zu Dodgson: Catalogue of early German and Flemish woodcuts in the British Museum. München, Münchener Drucke.
599. Schreiber, Wilh. Ludwig, Einblattdrucke des 15. Jahrh. Bd. 57—62. Straßburg, Heitz, 1925—26.
600. Lemoisne, P. A., Les xylographes du XIVe et du XVe siècle au Cab. des Estampes de la Bibl. Nat. Paris, 1926.
601. Olschky, L. S., Le livre illustré au XV. siècle. Florenze, 1926.
602. Dacier, F., La gravure de genre et de mœurs. Paris.
603. Benesch, Otto, Neue Plattenzustände bei Mocetto, Nicoletto da Modena, Lukas van Leyden und Rembrandt. Mittl. der Gesellsch. f. vervielfältigende Künste, Bd. 49, S. 5—9.
604. Reichel, Anton, Die Clair-Obscur-Schnitte des 16., 17. u. 18. Jahrh. Wien, Amalthea-Verlag, 1926.
605. Meder, Josef, Über Fälschungen der Druckgraphik. Belvedere, Forum, Bd. 7, S. 105 bis 114.
607. Stechow, Wolfgang, Deutsche Bildnisse aus zwei Jahrhunderten (1700—1875) in Göttinger Privatbesitz. Göttingen, Turm-Verlag.

Deutschland, Österreich und die Schweiz.

608. Schefold, Max, Eine Ausstellung oberdeutscher Malerei um 1400 im Museum der Stadt Ulm. Schwäbisches Museum, Jhg. 1926, S. 7—16.
609. Weber, Daniel, Die gotischen Wandmalereien i. d. Kirche zu Mühlheim a. Eis.
610. Buchner, Ernst, Der Meister des Oberaltaicher Schmerzensmannes. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 19—23.
610a. Röttger, Bernh. Hermann, Malerei in Unterfranken. (Alte Kunst in Bayern, Bd. 11.) Augsburg, Filser, 1926.
611. Buchner, Ernst, Zwei oberschwäbische Tafelbilder um 1430. Das schwäbische Museum, 1925, S. 95—98.
612. Sauer, Joseph, Die Monumentalmalerei der Reichenau. In: die Kultur der Reichenau, hrsg. v. Konrad Beyerle, S. 902—955. München, Münchener Drucke.
613. Hugelshofer, Walter, Die Kunst der alten Schweizer. (Bibliothek der Kunstgesch., Bd. 82.) Leipzig, Seemann.
614. Leitschuh, Franz Friedrich, Die Schweizer Landschaft in der deutschen Malerei. Leipzig, Haessel, 1924. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 3.)
615. Liebreich, Aenne, Der mittelrheinische Altar im erzbischöfl. Museum zu Utrecht. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 130—140.
615a. Solms-Laubach, Ernst Otto Graf zu, Der Altenberger Altar. Städteljahrbuch, Bd. 5, S. 33—42.
616. Reiners, Heribert, Die Kölner Malerschule. München-Gladbach.
617. Briele, Wolfgang van der, Westfälische Malerei von den Anfängen bis auf Aldegrever. Dortmund, Ruhfus, 1926.
618. Dorner, Alexander, Ein Antependium aus Kloster Wennigsen. Eine Neuerwerbung

des Provinzialmuseums in Hannover. Berliner Museen, Bd. 47, S. 61—62.

619. Burmeister, Werner, Wandmalerei in Mecklenburg bis 1400. Jhb. des Vereins f. mecklenburg. Geschichte u. Altertumskde., Bd. 89, S. 229—321.

620. Reifferscheid, Heinrich, Der Tempziner Altar. Eine Wismarer Arbeit von 1411. (Mecklenburg. Bilderhefte, H. 4.) Rostock, C. Hinstorff.

621. Haendcke, Berthold, Die Madonna in Königsberg/Pr. von etwa 1340 und der böhmische Einfluß. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 212—225.

622. Jähnig, Karl W., Sächsische Maler des 18. u. 19. Jahrh. Jahrbuch Sachsen 1925, S. 98—113.

623. Suida, Wilhelm, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrechts II. (Artes Austria, Bd. 4.) Wien, Krystallverlag, 1926.

624. Ottmann, Franz, Österreichische Malerei, Bd. 1, Mittelalter. Wien, Österreich. Bundesverlag, 1926.

625. Reichmann, Felix, Gotische Wandmalerei in Niederösterreich. Wien, Amalthea-Verlag.

626. Opitz, J., Von altböhmischer Malerei. Ein unbeachtetes Marienbild aus der Mitte des 14. Jahrh. in der Kapuzinerkirche zu Brüx. Sudetendeutsches Jahrbuch, Bd. 1, S. 51—53.

627. Hammer, Heinrich, Die Freskomalerei des Barock und Rokoko in Tirol. „Tirol", 1925, Heft 4, S. 20—27.

628. Weyde, G., Preßburger Barockfresken. Belvedere, Bd. 7, S. 136—144.

629. Suida, Wilhelm, Die Wiener Malerschule von 1420—1440. Belvedere, Bd. 8, S. 45—58.

---

630. Hertel, Bernh., Die Glasgemälde des Kölner Doms. Einl. v. Paul Clemen. Bd. 1. Berlin, Deutscher Kunstverlag.

631. Simon, Karl, Mittelrheinische Scheiben in Amorbach. Cicerone, Bd. 17, S. 137—143.

632. Rott, Hans, Beiträge zur Geschichte der oberrheinisch-westfälischen Glasmalerei. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 21—32.

633. Lehmann, Hans, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 4.) Leipzig, Haessel.

634. Egli, Johannes, Die Glasgemälde des hist. Museums in St. Gallen. Teil 1. St. Gallen, Fehr. Vgl. Nr. 768.

---

635. Benesch, Otto, Über einige Handzeichnungen des XV. Jahrh. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 181—190.

636. Friedländer, Max J., Von Schongauer zu Holbein. Zeichnungen deutscher Meister des 16. Jahrh. aus dem Berliner Kabinett. München, Marées-Gesellschaft, Piper & Co.

637. Schilling, Edmund, Altdeutsche Handzeichnungen a. d. Slg. Joh. Friedr. Lahmann zu Dresden. München, Hanfstaengl.

638. Tietze, Hans, Landschaftszeichnungen des Donaustils. Die Kunstschule, Bd. 8, S. 453 bis 458.

639. Muchall-Viebrook, Thomas, Deutsche Barockzeichnungen. München, Delphin-Verl.

---

640. Höhn, Heinrich, Deutsche Holzschnitte bis zum Ende des 16. Jahrh. Königstein i. Taunus, Langewiesche.

641. Schramm, Albert, Der Bilderschmuck der Frühdrucke; Bd. 8 und 9. Leipzig, Hiersemann, 1924—26.

642. Weil, Ernst, Einblattholzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. von den Originalstöcken gedruckt. München, Verlag d. Münchener Drucke.

643. Geisberg, Max, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Lfg. 8—21 u. 40. Dazu „Übersicht über die in der ersten Hälfte des Werkes veröffentl. Holzschnitte" (in 8⁰). München, Schmidt, 1925—26.

644. Weinberger, Martin, Die Formschnitte des Katharinenklosters zu Nürnberg. Ein Versuch über d. Gesch. des frühesten Nürnberger Holzschnitts. München, Münchener Drucke.

645. [Rest, Josef], Oberrheinische Buchillustration von 1475—1530 aus den Beständen der Universitätsbibliothek. (Ausstellungskatalog der Ausstellung im Freiburger Augustinermuseum, Pfingsten 1925.) Freiburg i. B., Urban-Verlag.

646. Grünwald, M., Bemerkungen über den Ulmer Holzschnitt. Kunst u. Antiquariat, Bd. 1, S. 101—106.

647. Gollob, Hedwig. Der Wiener Holzschnitt in den Jahren von 1490—1550. (Artes Austriae, Bd. 5.) Wien, Krystall-Verlag, 1926.

648. — Systematisches beschreibendes Verzeichnis der mit Wiener Holzschnitten illustrierten Wiener Drucke vom Jahre 1482—1550. (Stud. z. deutsch. Kunstgesch., Bd. 232.) Straßburg, Heitz.

649. Zimmermann, H., Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrh. (Stud. z. deutsch. Kunstgesch., Bd. 226). Straßburg, Heitz, 1926.

650. Lehrs, Max, Der älteste Bildnisstich. Belvedere, Forum, Bd. 7, S. 133—135.

651. Weinberger, Martin, Der Madonnenholzschnitt der Nürnberger Stadtbibliothek. Kunst u. Antiquariat, Bd. 1, S. 89—93.

652. Buchner, Ernst, Über einen südostdeutschen Kreuzigungsholzschnitt. Kunst- u. Antiquariat, Bd. 1, S. 98—100.

653. Kirchner, Joachim, Ein niederrheinischer Einblattholzschnitt des 15. Jahrh. Mhfte. f. Bücherfrde u. Graphiksammler, Bd. 1, S. 503 bis 507.

654. Weil, Ernst, Unbeschriebene Holzschnitte

von Burgkmair und Schäufelein in einer deutschen Passion. Belvedere, Forum, Bd. 7, S. 135—138.

655. Pfister, Kurt, Das puch von dem entkrist. (Blockbücher, Bd. 1.). Leipzig, Inselverlag
656. — Defensorium immaculatae virginitatis. (Blockbücher, Bd. 2.) Leipzig, Inselverlag.
657. — Die Augsburger Passion von 1480. Potsdam, Kiepenheuer.
658. Schottenloher, Karl, Eine Münchener Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575. Nach einer ungedruckten Hs. d. Jakob Rabus mit 74 gleichzeitigen Holzschnitten. München, Münch. Drucke.
659. Schmidt, Adolf, Kurkölnische Wandkalender von 1550—1792 in der Landesbibliothek zu Darmstadt. Ztschr. f. Bücherkunde, I, S. 141 bis 148.
660. Theele, Josef, Rheinische Buchkunst im Wandel der Zeit. Köln, Bachem.

Einzelne Meister in Deutschland usw. (alphabetisch geordnet).

661. Grote, L., Zur Datierung der Landschaftsradierungen Albrecht Altdorfers. Mhfte f. Bücherfrde u. Graphiksammler, Bd. 1, S. 229—230.
662. Dodgson, Campbell, Two drawings by Altdorfer. Burlington Mag., Bd. 48, S. 140—143.
663. Hoffmann, Richard, Zwei aufgedeckte und restaurierte barocke Deckenmalereien von Hans Georg Asam und Julius Breymizer. Christl. Kunst, Bd. 21, S. 109.
664. Baldass, Ludwig, Der Stilwandel im Werke Hans Baldungs. Münchener Jhb. f. bild. Kunst, N. F., Bd. 3, S. 6—44.
665. Voß, Hermann, Ein unbekanntes Bild von Hans Baldung Grien (im Städt. Mus. Erfurt). Der Kunstwanderer, Bd. 7, S. 110.
666. Habicht, V. Curt, Der Lautenbacher Altar, H. Baldung Grien und der große Unbekannte. Belvedere, Bd. 9, S. 50—56.
667. Wescher, Paul, Zum Lautenbacher Altar. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 117—118. Beham vgl. Nr. 755.
668. Friedländer, Max J., Burgkmairs Hl. Georg von 1508. Bemerkungen zu den Anfängen des deutschen Tonschnittes. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 1—2. Vgl. Nr. 654.
669. Bockwitz, H. H., Chodowieckis Totentanz. Die Zeugkiste. Kurioser Almanach f. Buchdrucker, Leipzig 1924, S. 65—69.
670. Strack, P., Urkundliche Nachrichten über Lucas Cranachs Herkunft. Familiengesch. Blätter, 1925, Heft 8.
671. Junius, Wilhelm, Aus der Gefangenschaft des Kurfürsten Johann Friedrich v. Sachsen (für Cranach von Bedeutung). Ztschr. des Vereins f. Thüringische Geschichte u. Altertumskde, N. F., Bd. 26, Heft 2.
672. Friedländer, Max J., Zwei Bildnisse von Lucas Cranach. Kunst u. Künstler, Bd. 24, S. 381—382.
673. Schenk zu Schweinsberg, Eberhard, Ein unbeachtetes Selbstbildnis des Lucas Cranach Belvedere, Bd. 9, S. 67—69.
674. — Ein Altarbild der Gebrüder Dünwege in der Kirche zu Stolzenhain. Heimatkalender f. d. Kreis Schweinitz, Jahrg. 6, S. 23—24.
675. Roemer, Erich, Dürers ledige Wanderjahre. Jahrb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 118—136.
676. Leidinger, Georg, Albrecht Dürer u. d. Hausbuchmeister. Arch. f. Buchgewerbe u. Gebrauchsgraphik, Bd. 63, S. 63—69.
677. Schellenberg, Karl, Die Illustrationsprinzipien der Dürer-Apokalypse. Der Kunstwanderer, Bd. 7, S. 176—178.
678. Curjel, Hans, Dürers idealisiertes Selbstbildnis. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 3—9.
679. Dodgson, Campbell, Some of Dürer's studies for Adam and Eve. Burlington Mag., Bd. 48, S. 308—311.
680. Baslow, T. D., Albert Dürer his life and work; with notes on watermarks and chronological list of his woodcuts and engravings. London, Print Collectors Club.
681. Gümbel, Albert, Der kursächsische Kämmerer Degenhart v. Pfeffingen. Der Begleiter Dürers auf d. „Marter der zehntausend Christen". Straßburg, Heitz, 1926.
682. Dreger, Moritz, Dürer und die alte Innsbrucker Pfarrkirche. Belvedere, Forum, Bd. 9, S. 5—12.
683. Volkmann, Ludwig, Zum Ideenkreis von Dürers „Melencolia". Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 298—303.
684. Strauß-Kloebe, Sigrid, „Melencolia I" (Dürer). Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 2, S. 55—60.
685. Gümbel, A. Die Stifterbildnisse auf Dürers Allerheiligenaltar. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 225—230.
686. — Dürers Rosenkranzfest und die Fugger. Konrad Peutinger, der Begleiter Dürers. Studien z. deutschen Kunstgeschichte, Bd. 234. Straßburg, Heitz, 1926.
687. Secker, Hans F., Eine unbekannte Dürerzeichnung im Kölner Kabinett. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 161.
688. Hahn, Peter, Ein Entwurf Dürers zu dem großen Glockendonschen Missale für Albrecht von Brandenburg. Münch. Jhb. f. bild. Kunst., N. F., Bd. 2, S. 61—67.
689. Lange, Konrad, Dürers Kupferstich „Das Meerwunder". Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 87—104.
690. Hanfstaengl, Eberhard, Die Wiederherstellung von Dürers „Beweinung Christi" in der alten Pinakothek in München. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 58, S. 248—249.
691. Parker, K. T., Eine neugefundene Apollo-

zeichnung Albrecht Dürers. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 248—254.

692. Meller, Simon, Eine Dürerzeichnung aus dem Besitze Peter Vischers d. J. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 201—202.

693. Winkler, Friedrich, Dürers Grünewald-Bildnis. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 77—78.

694. Vitzthum, Georg Graf, Die große Kreuzigung im Dürer-Stil und ihr italienisches Vorbild. Berliner Museen, Bd. 47, S. 79—83.

695. Tietze-Conrat, Erica, Albrecht Dürers größter Kreuzigungsholzschnitt. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 175—177.

696. Röttinger, Heinrich, Dürers Doppelgänger (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 235). Straßburg, Heitz, 1926. Vgl. Nr. 357.

697. Weizsäcker, Heinrich, Ein Elsheimer im Prado zu Madrid. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 249—253.

698. Drost, Wilhelm, Elsheimer-Bilder in Cambridge. Belvedere, Bd. 9, S. 94—98.

699. Bühler, Wilhelm, Adam Elsheimers Contento als Jacob in Ägypten. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 103—108.

700. Bange, E. F., Peter Flötner. (Meister der Graphik, Bd. 14.) Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1926. Vgl. Nr. 360.

701. Meeraus, Robert, Franz Ignaz Flurer. Ein Beitrag zur Gesch. d. Barockmalerei in Steiermark. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 119—125.

702. Pauli, Gustav, Der Barbara-Altar des Meisters Francke. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 106—115.

703. Bourgoing, Jean de, Miniaturen von Heinr. Friedr. Füger u. anderen Meistern aus der Sammlung Bourgoing. Vorw. v. Leo Grünstein. Wien, Amalthea-Verlag, 1924.

704. Buchner, Ernst, Zwei Tafeln des Memminger Malers Hans Goldschmidt. Das Schwäbische Museum 1925, S. 21ff.

705. Clauss, Joseph, Ein bisher verschollener Holzschnitt von Urs Graf. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 155—160.

706. Schwaighofer, Emmy, Ein unbekanntes Jugendwerk Daniel Grans. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 114—116.

707. Friedländer, Max J., Die aus der Sammlung Savigny erworbenen Zeichnungen Grünewalds. Berliner Museen, Bd. 46, S. 28—29.

708. — Die Grünewald-Zeichnungen der Sammlung v. Savigny. Berlin, Grote, 1926.

709. Sitzmann, Karl, Die Lindenhardter Tafelbilder ein Werk des Matthias Grünewald. Bayreuth, Carl Gießel, 1926.

710. Bock, Elfried, Eine Bildniszeichnung Grünewalds in Weimar. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 156—157.

711. Schrade, Hubert, Zur Frage der Grünewald-Selbstbildnisse. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 28—32. Vgl. Nr. 693.

712. Rosalski, F., Neues von Matthias „Grünewald". Kunst u. Kirche, Bd. I, S. 55—57.

713. Günther, Rudolf, Das Martyrium des Einsiedlers von Mainz. Ein verlorenes Gemälde Grünewalds. Wiesbaden, Rauch.

714. Zülch, W. K., Grünewalds Sohn. Cicerone, Bd. 18, S. 291—292.

715. Hämmerle, Albert, Die Radierungen des Matthaeus Günther (1705—84). Das Schwäbische Museum, 1925, S. 84—87.

715a. Simon, Karl, Der unbekannte „Holzhausen" im Städelschen Kunstinstitut und Martin Heß. Städel-Jhb., Bd. 5, S. 49—54.

716. Rupé, Hans, Ein Holzschnitt Hans Holbeins d. Ält. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 3, S. 1—5.

717. Christoffel, Ulrich, Hans Holbein d. J. Berlin, Propyläen-Verlag, 1926.

718. Ganz, Paul, Holbein (d. J.). Burlington Mag., Bd. 47, S. 231—245.

719. Koegler, Hans, Eine Entlehnung Hans Holbeins d. J. aus Jacopo de'Barbari. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 141—147.

720. Ganz, Paul, An unknown portrait by Holbein the Younger. Burlington Mag., Bd. 47, S. 113—115.

721. Saxl, Fritz, Studien über Hans Holbein d. J. I. Die Karlsruher Kreuztragung. Belvedere, Bd. 9/10, S. 139—154.

722. Fischel, Oskar, Holbeins Bildnis Herzog Antons des Guten von Lothringen. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 137—140.

723. Feurstein, Heinrich, Zwei Kopien nach verschollenen Gemälden Holbeins des Jüngeren. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 16—21.

724. Ganz, Paul, Ein unbekanntes Herrenbildnis von Hans Holbein d. J. Jhb. f. Kunst u. Kunstpflege in d. Schweiz, Bd. 3, S. 293—296.

725. Pauli, Gustav, Holbeinzeichnungen in der Hamburger Kunsthalle. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 89—92.

726. Parker, K. T., Eine Zeichnung Hubers von 1552. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 78—79.

727. Hugelshofer, Walter, Der Hochaltar von 1457 des Klosters Marienfeld in Westfalen (Johann Koerbecke). Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 179—184.

728. Rüber, Eduard, Die Malerfamilie Kuen von Weißenhorn. Das Schwäbische Museum, 1925, S. 65—82.

729. Posse, Hans, Ein unbekanntes Gemälde des deutsch-venetianischen Malers Johann Liß in der Dresdner Gemäldegalerie. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 24—27.

730. Winkler, F., Ein Bild von Mälesskircher im Kaiser Friedrich-Museum. Berliner Museen, Bd. 46, S. 40—41.

731. Stumm, Lucie, Ein Frühwerk Niklaus Manuels. Jhb. f. Kunst u. Kunstpflege i. d. Schweiz, Bd. 3, S. 297—301.

732. Stumm, Niklaus Manuel Deutsch aus Bern als bildender Künstler. Bern, Stämpfli u. Cie.
733. Braun, E. W., Das „Programm" zu Maulpertschs Deckenfresken in der Kirche zu Mühlfraun. Kunstchronik, Bd. 59, S. 615—616.
734. Winkler, Friedrich, Der Meister der Habsburger. Ein unbeachteter alpenländischer Maler um 1500. Belvedere, Bd. 9, S. 47—50.
735. Térey, Gabriel de, „The adoration of the magi" and „the holy Trinity" by the Master of the „Heilige Sippe". Art in America, Bd. 14, S. 231—239.
736. Friedländer, Max J., Eine Zeichnung von dem Meister des Aachener Altares. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 2., S. 228—230.
737. — Neues über den Meister des Bartholomäus-Altars. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 174—182.
738. Weinberger, Martin, Ein Altar vom Meister des Cadolzburger Altars. Cicerone, Bd. 17, S. 65—70.
739. Förster, Otto H., Der Linzer Altar und die Frühwerke des „Meisters des Marienlebens". Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 152—173.
740. Koegler, Hans, Die heiligen Märtyrer, ein Holzschnitt des Meisters DS. Mittlg. d. Gesellsch. f. vervielfältigende Künste, Bd. 49, S. 1—3.
741. Pestalozzi-Pfyffer, A., Der Meister ES. und die Schongauer. Köln, J. P. Bachem, 1926.
742. Hugelshofer, W., Ein Bild des Zürchers Meisters mit den Nelken im Kaiser Friedrich-Museum. Berliner Museen, Bd. 46, S. 7—9.
743. Zur Westen, Walter von, Ein neuentdecktes Kupferstichexlibris des 15. Jahrh. [Kölner Meister P. P. W.] Exlibris, Buchkunst und Gebrauchsgraphik, Bd. 34, S. 14—18.
744. Hugelshofer, Walter, Zur Frage nach dem Namen des Meisters von Meszkirch. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 33—37.
745. Buchner, Ernst, Zwei oberdeutsche Meister der Reformationszeit. I. Der Monogrammist SC. II. Der Monogrammist BS. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 49—54.
746. Röttger, Bernh. Hermann, Der Maler Hans Mielich. München, Hugo Schmidt.
747. Braun, Edmund W., Ein unbekanntes Porträt von Hans Mielich. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 78—80.
748. Hartig, Otto, Zur Biographie des Malers Hans Müelich von München (1516—1573). Histor. Jahrb., Bd. 45, S. 317—321.
749. Peltzer, R. A., Nicolas Neufchatel und seine Nürnberger Bildnisse. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 3, S. 187—231.
750. Röttinger, Henrice, Der Meister JB. ist Jörg Pencz. Festschr. d. Nat.-Bibl. Wien, Wien 1926, S. 717—722.
751. Walter, Karl, Ein verschollener Pesne (Berlin, Hedwigskirche). Der Kunstwanderer, Bd. 7, S. 97—100.
752. Stuttmann, Ferdinand, Hans Raphon. (Niedersächsische Kunst in Einzeldarstellgn., Bd. 12.) Bremen, Angelsachsen-Verlag.
752a. Schoenberger, Guido, Ratgeb-Studien. Städel-Jhb., Bd. 5., S. 55—74.
753. Mack, Heinrich, Daniel Byrings Pasquill auf die Hinterbliebenen des Malers Ludger tom Ring d. J. Braunschweig, Appelhans.
Schäufelein vgl. Nr. 654.
754. Garzarolli-Thurnlackh, Karl, Das graphische Werk Martin Johann Schmidts (Kremser Schmidt) 1718—1801. Wien, Amalthea-Verlag.
755. Stuhlfauth, G., Neue Bemerkungen zum Werke des Pseudo-Beham (Erhard Schön). Berliner Museen, Bd. 46, S. 41—44.
756. Röttinger, Heinrich, Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen z. Gesch. d. alten Nürnberger Holzschnitts. (Stud. z. deutsch. Kunstgesch., Bd. 229), Straßburg, Heitz.
757. Lehrs, Max, Katalog der Kupferstiche Martin Schongauers. Wien, Gesellschaft f. vervielfältig. Künste.
758. Geisberg, Max, Martin Schongauer: Kupferstiche. 25 Hauptblätter des Meisters in Handkupferdrucken. Berlin, Amsler & Ruthardt.
759. Hugelshofer, Walter, Eine verlorene Marienkrönung Schongauers? Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 216—220.
760. Hämmerle, Albert, Die Familie der Steudner. Das Schwäbische Museum, 1926, S. 97 bis 114.
761. Bendel, Max, Tobias Stimmer und die venezianische Malerei. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 126—135.
762. Parker, K. T. u. Hugelshofer, W., Bernhardin Strigel als Zeichner. Belvedere, Bd. 8, S. 29—44.
763. Hildebrandt, Hans, Ein Christus am Kreuz von G. A. oder von J. A. Urlaub. Cicerone, Bd. 18, S. 289—290.
Peter Vischer d. Ält. vgl. Nr. 696.
764. Koegler, Hans, Die Überlieferung vom Namen des Hans Weiditz. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 78—82.
765. Rosenberg-Gutmann, Anny, Hanns Adam Weißenkirchner. Sein Leben und seine Kunst. (Beiträge z. Kunstgeschichte Steiermarks u. Kärntens, Bd. 2.) Graz, Moser.
766. Dreyer, Herbert, Josef Gregor Wink. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei in Norddeutschland. Hildesheim, A. Lax, 1926.
767. Burckhardt-Werthemann, Daniel, Wie Konrad Witz der Vergessenheit entrissen wurde. Ein Stück selbsterlebte Kunstforschung. Die Ernte, Schweizer Jhb. 1926, S. 45—70.

768. Lehmann, Hans, Lukas Zeiner u. die spätgotische Glasmalerei in Zürich. (Mitt. der Antiquar. Gesellschaft, Bd. 30, Heft 2.) Zürich, Antiquarische Gesellschaft, 1926.
769. Schmidt, Paul Ferd., Ein neuer Ziesenis. Cicerone, Bd. 17, S. 238—241.

Frankreich.

770. Brière, Gaston, La Formation des collections de peintures françaises au Louvre (Paris). Paris, Lahure, 1926.
771. Guiffrey, J., Marcel, P. & Terrasse, J., La peinture française: les primitifs. Paris, Morancé.
772. Dimier, Louis, Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet: 1300 à 1627. Bruxelles-Paris, van Oest.
773. — Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle. Tome 2. Bruxelles et Paris, van Oest.
774. Le paysage français de Poussin à Corot à l'exposition du Petit-Palais, 1925. Études et catalogue par L. Hourticq, E. Dacier, G. Brière et alii. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1926.
775. Ratouis de Limay, Paul, Les pastels du 17e et du 18e siècle au musée du Louvre. Paris, A. Morancé.
776. Réau, Louis, Histoire de la peinture française au XVIIIe siècle. 2 vols. Bruxelles-Paris, van Oest, 1925—26.
779. Demonts, Louis, Le maitre de la Sainte Famille avec Ste Anne au musée du Louvre. Gaz. d. B.-A., Bd. V, 14, S. 13—20.
780. Réau, Louis, Une collection de primitifs français en Amérique. Gaz. des B.-A., Bd. V., 13, S. 1—15.
781. Demonts, Louis, Deux peintres de la première moitié du XVIIe siècle: Jacques Blanchard et Charl.-Alph. Dufresnoy. Gaz. des B.-A., Bd. V, 12, S. 162—178.
782. Jarnot, Paul, Un portrait d'inconnu au musée du Louvre (frz. Schule, 18. Jahrh.). Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 277—281.
783. Feuillet, Maurice, Les dessins d'Honoré Fragonard et de Hubert Robert des bibliothèque et musée de Besançon. (Les plus beaux dessins de musées de France, Vol. 1.) Paris, Delteil, 1926.
784. Ricci, Seymour de, Documents sur la typographie et la gravure en France, aux XVe et XVIe siècle, réunis par A. Claudin. London, Maggs Brothers, 1926.
785. Meyer, Wilhelm Jos., Die französischen Drucker- und Verlegerzeichen des 15. Jahrh. München, Münchener Drucke, 1926.
786. Renouard, Les marques typographiques parisiennes des 15e et 16e siècles. Paris, Champion, 1926.
787. Tietze-Conrat, E., Der französische Kupferstich der Renaissance. München, Wolff.
788. Sander, Max, Die illustrierten französischen Bücher des 18. Jahrh. (Taschenbibliographien für Büchersammler, Bd. 3.) Stuttgart, Julius Hoffmann, 1926.
789. Duportal, J., La gravure en France au 18e siècle. La gravure des portraits et des paysages. Bruxelles-Paris, van Oest, 1926.

Einzelne Meister in Frankreich.
(alphabetisch geordnet).

790. Jngersoll-Smouse, Florence, Quelques tableaux de genre inédits par Étienne Aubry (1745—1781). Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 77—86.

Jacques Blanchard vgl. Nr. 781.

791. Blum, André, L'œuvre gravé d'Abraham Bosse. Paris, A. Morancé, 1924.
792. — Abraham Bosse et la Societé française au 17e siècle. Paris, A. Morancé.
793. Fenaille, Maurice, François Boucher. Paris, Ed. Nilsson.
794. Pollhammer, Karl, Jacques Callot als Illustrator. Belvedere, Bd. 6, S. 113—144 (auch als Buch: Wien, Krystall-Verlag).
795. Vallery-Radot, Jean, Les Cochin du XVII. siècle. Revue de l'art ancien et moderne, Bd. 50, S. 3—16.

Charl.-Alph. Dufresnoy vgl. Nr. 781.

796. Mauray, René, Les „Scènes familiales" de Fragonard. Rev. de l'art anc. et mod., Bd. 47, S. 154—166. Vgl. Nr. 783.
797. Baumeister, Wilhelm, Zur Geschichte des Lebrun'schen Jabachbildes. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 211—221.
798. Ernst, Serge, Les œuvres des frères Le Nain en Russie. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 301—317.
799. Hind, Arthur M., The drawings of Claude Lorrain. London, Halton and Truscott Smith.
800. Gerstenberg, Kurt, Claude Lorrain: Tuschzeichnungen aus dem Berliner Kabinett und aus dem British Museum in London. München, Marées-Gesellschaft, Piper & Co.
801. Hind, Arthur M., Pseudo-Claude drawings (Lorrain). Burlington Mag., Bd. 48, S. 181 bis 196.
802. Friedländer, Max J., A Painting by the Maître de Moulins in the National Gallery. Burlington Mag., Bd. 47, S. 187—191.
803. Petitjean, Ch. & Wickert, Ch., Catalogue de l'œuvre gravé de Robert Nanteuil. Paris, Le Garrec.
804. Mirot, L., Roger de Piles, peintre, amateur, critique (1635—1709). Avant propos de L. Dimier. Paris, J. Schemit.
805. Jamot, Paul, Nouvelles études sur Nicolas Poussin. Gaz. des B.-A., Bd. V, 12, S. 73 bis 114.
806. Alfassa, Paul, Poussin et le paysage. Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 265—276.

807. Courthion, Pierre, Le Poussin, créateur de rythmes. Belvedere, Bd. 8, S. 59—64.
808. Lemonnier, Henry, Les sources des „Bergers d'Arcadie" (Poussin). Rev. de l'art anc. et mod., Bd. 47, S. 273—286.
809. Friedlaender, Walter, Eine neuaufgetauchte Zeichnung zu der Komposition Nicolas Poussins „Moses treibt die Hirten vom Brunnen". Belvedere, Forum, Bd. 7, S. 65—70.
810. — Achilles auf Skyros von Nicolas Poussin. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 141—143.
811. Muchall-Viebrook, Thomas, Über eine Zeichnung von Nicolas Poussin. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 2, S. 99—102.
Hubert Robert, vgl. Nr. 783.
812. Kurth, Willy, Die Radierungen des Gabriel de Saint-Aubin. Mhfte f. Bücherfrde u. Graphiksammler, Bd. 1, S. 20—28.
813. Goldschmidt, Ernst, Le peintre Pierre Subleyras, sa vie, son art (1699—1749). Paris, A. Morancé.
814. Poncheville, André M. de, Les peintres Louis et François Watteau dits „Watteau de Lille". Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 219 bis 230.

Italien.

815. Berenson, Bernhard, Die italienischen Maler der Renaissance. 4 Bde. Deutsche Übersetzung von Robert West. München, Wolff.
816. Agazzi, A., Il mosaico in Italia. (Manuali Hoepli.) Milano, Hoepli, 1926.
817. Berenson, B., Nove pitture in cerca di un'attribuzione. Dedalo, Bd. 5, S. 601—642, S. 688—722, S. 745—775.
818. Antal, Friedrich, Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums (Berlin). Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 3—32.
819. Schubring, Paul, Neu gefundene Cassonebilder. Ztschr. f. bild. Kunst., Bd. 59, S. 162 bis 169.
820. Venturi, A., Storia dell'arte italiana. IX.: La pittura del cinquecento. Milano, Hoepli, 1926.
821. Friedlaender, Walter, Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Malerei um 1520. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 49—86.
822. Nugent, Margherita, Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni. San Casciano, Val di Pesa, Soc. ed. toscana.
822a. Costantini, V., Il Seicento e la sua pittura. Il naturalismo et il quadro religioso. Milano, Morreale, 1926.
823. Benesch, Otto, Seicentostudien: 1. Zu Bernardo Cavallinos Werdegang. 2. Ein Bildnis von Domenico Feti. 3. Eine Altarbildskizze von Valdés Leal. Jhb. d. kunsthist. Slg. Wien, Bd. 1, N. F., S. 245—268.
824. Cecchi, F., Pittura dell'ottocento. Milano, „Arte illustrata", 1926.
825. Voß, Hermann, Italienische Gemälde in Augsburger Kirchen. Schwäbisches Museum, 1926, S. 65—76.
826. Stechow, Wolfgang, Italienische Bilder des XIV. u. XV. Jahrh. i. d. Gemäldeslg. der Universität Göttingen. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 58, S. 209—219.
827. Andreyeff, Vera, Two italian Primitives in Moscow. Burlington Mag., Bd. 49, S. 173—177.
828. Stix, Alfred, Italienische Meister des XIV. bis XVI. Jahrh. (Handzeichnungen aus der Albertina, N. F., Bd. 2.) Wien, Schroll.
829. Calabi, Augusto, Raccolte italiane di stampe. II. Gli Uffizii: opere ignote o malnote dell' incisione su metallo del' 400 italiano. Bollettino d'arte, Bd. 6, S. 49—64.
830. Kristeller, Paul, Das italienische Blockbuch des Kupferstichkabinetts zu Berlin. Mhfte f. Bücherfrde u. Graphiksammler, Bd. 1, S. 331—342.

---

831. Toesca, Pietro, Gli affreschi del duomo di Aquileia. Dedalo, Bd. 6, S. 32—57.
832. Kleinschmidt, Beda, Die Basilika San Francesco in Assisi, Bd. 2: die Wandmalereien d. Basilika. Hrsg. von Remigius Boving. Berlin, Verl. f. Kunstwiss., 1926.
833. Venturi, Adolfo, Arte Ferrarese del Rinascimento. L'arte, Bd. 28, S. 89—109.
834. Campani, Eugenio G., Newly discovered frescoes in Sta. Maria Novella (Firenze). Burlington Mag., Bd. 47, S. 191—195.
835. Alazard, J., Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino. Paris, H. Laurens, 1924.
836. Gerola, Giuseppe, Gli affreschi di Naturno. Dedalo, Bd. 6, S. 415—440.
837. Chiapelli, Alessandro, Il Verrocchio e Lorenzo di Credi a Pistoia. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 49—68.
838. Nave, Gaetano, Newly discovered frescoes at Rimini. Burlington Mag., Bd. 46, S. 3—4; S. 72—82; S. 133—134.
839. Avery, Myrtilly, The alexandrian style at Santa Maria Antiqua, Rome. The Art Bulletin, Bd. 7, S. 131—149.
840. Pastor, Ludwig Frhr. v., Die Fresken der Sixtinischen Kapelle und Raffaels Fresken in den Stanzen und den Loggien des Vatikans (Roma). Freiburg, Herder.
841. Voß, Hermann, Die Malerei des Barock in Rom. Berlin, Propyläen-Verlag.
842. Schubring, Paul, Neu entdeckte Fresken im Rathaus von San Gimignano. Belvedere, Forum, Bd. 7, S. 1—2.
843. Gielly, L., Les primitifs siennois. Paris, A. Michel, 1926.
844. Andreyeff, Vera, Some paintings of the Sienese school in the Museum of Fine Arts, Moscow. Burlington Mag., Bd. 47, S. 151—160.
845. Soulier, Gustave, Les influences orientales dans la peinture toscane. Paris, H. Laurens.

846. Sirén, Osvald, Quelques peintures toscanes inconnues du XIIIe siècle. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 347—360.
846a. Berenson, B., Notes on Tuscan painters of the Trecento in the Städel Institut at Frankfurt. Städel-Jhb., Bd. 5, S. 17—28.
847. Hautecœur, Louis, Une peinture toscane du XIIIe siècle au musée des arts décoratifs. Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 287—294.
848. Morassi, Antonio, Un nuovo ciclo di pittura profana nel Trentino. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 449—465.
849. — Il trittico di S. Chiara a Trieste. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 85—88.
850. Fiocco, Giuseppe, Il rinnovamento toscano dell'arte del musaico a Venezia. Dedalo, Bd. 6, S. 109—118.
851. Morassi, Antonio, Dipinti Veneziani primitivi. Belvedere, Bd. 8, S. 75—81.
852. Hadeln, Detlev Frhr. v., Venezianische Zeichnungen des Quattrocento. Berlin, P. Cassirer.
853. — Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance. Berlin, P. Cassirer.
854. — Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance. Berlin, P. Cassirer, 1926.
855. Stix, Alfred & Fröhlich-Bum, L., Die Zeichnungen der venezianischen Schule. (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina, Bd. 1.) Wien, A. Schroll, 1926.
856. Voß, Hermann, Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrh. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 47, S. 1—45.
857. Vavala, Evelyn Sandberg, La Pittura Veronese del Trecento e del primo Quattrocento. Verona, Tipogr. Veronese.

858. Barosso, Mario, Un ritratto di Dante. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 546—554.
859. Gronau, Georg, I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze. Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 443—459.
860. Ozzòla, Leandro, Un crocifisso romanico firmato da Simeone e Machilos. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 320—324.
861. Fiocco, Giuseppe, Piccoli maestri. II. Antonio da Firenze. III. Pietro Fuluto. IV. Domenico da Tolmezzo. V. Giovanni et Bernardo da Asola. Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 385—401; S. 493—505; Bd. 5, S. 193—205.
862. Marle, Raimond van, Il problema riguardante Giovanni di Paolo e Giacomo del Pisano. Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 529—542.
863. Schmarsow, August, Neue Beiträge zu Masolino und Masaccio. Belvedere, Bd. 7, S. 145—157.
864. Fiocco, Giuseppe, Paolo Veronese und Farinati. Jhb. d. kunsthist. Slg., Wien, N. F., Bd. 1, S. 123—136.
865. Ahsby, Thomas & Constable, W. G., Canaletto and Bellotto in Rome. Burlington Mag., Bd. 46, S. 207—214, S. 288—299.

Einzelne Meister in Italien
(alphabetisch geordnet).

866. Longhi, Roberto, L'Assereto. Dedalo, Bd. 7, S. 355—377.
867. McComb, Arthur, Francesco Ubertini (Bacchiacca). The Art Bulletin, Bd. 8, S. 141—167.
868. Hevesy, André de, Jacopo de Barbari: Le maître au Caducée. Bruxelles-Paris, van Oest.
869. Kirn, Paul, Friedrich der Weise und Jacopo de'Barbari. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 130—134.
870. Hevesy, André de, Eine unbekannte Zeichnung des Jacopo de Barbari. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 285—287. Vgl. Nr. 719.
871. Salmi, Mario, Luca Baudo da Novara. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 502—512.
872. Maganuco, Enzo, Stefano della Bella a Roma. Dedalo, Bd. 6, S. 209—229.
873. Fiocco, Giuseppe, Un nuovo ritratto di Gentile Bellini. Dedalo, Bd. 6, S. 205—209.
874. Mayer, August L., A portrait of Joerg Fugger ascribed to Giovanni Bellini. Burlington Mag., Bd. 48, S. 219.
875. Venturi, Lionello, A mythological picture by Jacopo Bellini. Burlington Mag., Bd. 49, S. 205.
Bellotto Vgl. Nr. 865.
876. Salmi, Mario, Un nuovo Benedetto Bembo. Dedalo, Bd. 7, S. 43—50.
877. Yashiro, Yukio, Sandro Botticelli. 3 vols. London, Medici Society.
877a. Bode, Wilh. v., Botticelli, des Meisters Werke. (Klassiker der Kunst, Bd. 30.) Berlin-Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1926.
878. Yashiro, Yukio, A newly discovered Botticelli. Burlington Mag., Bd. 46, S. 157—167.
879. Tietze-Conrat, E., Botticelli and the Antique. Burlington Mag., Bd. 47, S. 124 bis 129.
880. Bacci, Péleo, Una tavola sconosciuta con Sebastiano di Francesco di Giovanni Botticini. Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 337—350.
881. Gambo, Carlo, Il ritratto di Cosimo i del Bronzino. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 145 bis 147.
882. Sirèn, Osvald, Alcuni quadri sconosciuti di Giuliano Bugiardini. Dedalo, Bd. 6, S. 773—783.
883. Suter, Karl Friedrich, Giulio Campagnola als Maler. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 132—141.
883a. Hadeln, Detlev Baron von, Some drawings by Canaletto. Burlington Mag., Bd. 49, S. 310—315. Vgl. Nr. 865.
884. Venturi, Lionello, Il Caravaggio. (Bibl. d'arte illustrata.) Roma, Soc. ed. d'Arte illustr. Vgl. Nr. 973.

885. Meli, Filippo, L'ultima opera del Caravaggio. Dedalo, Bd. 6, S. 229—234. Vgl. Nr. 918.
886. Peyre, R., Les Carrache. (Les grands artistes.) Paris, H. Laurens.
887. Térey, Gabriel de, Jacopo del Casentino's Madonna enthroned with saints and angels. Burlington Mag., Bd. 47, S. 251—252.
888. Fiocco, Giuseppe, Andrea del Castagno nel Veneto. Belvedere, Bd. 7, S. 157—160.
Bernardo Cavallino, vgl. Nr. 823.
889. Hadeln, Detlev Baron von, An unknown work by Cima da Conegliano. Burlington Mag., Bd. 49, S. 3.
890. Venturi, Adolfo, Il Correggio. Roma, A. Stock, 1926.
891. Copertini, G., Note sul Correggio. Parma.
892. Pellegrini, Anna, Di alcune opere poco note di Lorenzo di Credi. L'arte, Bd. 29, S. 185 bis 194.
893. Pevsner, Nikolaus, Die Gemälde des Giovanni Battista Crespi, genannt Cerano. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 259—285.
894. Grigioni, Carlo, Un' opera ignorata dei Dossi. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 1—7.
895. Suter, K. F. u. Beenken, H., Ein unbekanntes Fresko des Gentile da Fabriano. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 84—88.
Farinato, vgl. Nr. 864.
896. Brizio, Anna Maria, Studi su Gaudenzio Ferrari. L'arte, Bd. 29, S. 103—120, S. 158 bis 178.
896a. Antal, Friedrich, Beiträge zu Gaudenzio Ferrari. Städel-Jhb., Bd. 5, S. 43—48.
Domenico Feti, vgl. Nr. 823.
897. Nasse, Hermann, Fra Angelico da Fiesole. München, Allgem. Verlagsanstalt.
898. Planiscig, Leo, Jacopello dal Fiore. Jhb. d. kunsthist. Slg. Wien, N. F., Bd. 1, S. 85—91.
899. Soulier, Gustave, Pier Francesco Fiorentino pittore di Madonne. Dedalo, Bd. 7, S. 86—101.
900. Fiocco, Giuseppe, Gerolamo Forabosco ritratista. Belvedere, Bd. 9, S. 24—28.
901. Voß, Hermann, Zum Werk des Girolamo Forabosco. Belvedere, Bd. 9/10, S. 179—185.
902. Sirén, Osvald, A Madonna by Taddeo Gaddi. Burlington Mg., Bd. 48, S. 185—186.
903. Francovich, Géza de, Benedetto Ghirlandajo. Dedalo, Bd. 6, S. 708—739.
904. Berti, Elena, Un affresco di Domenico Ghirlandaio. Bollettino d'arte, Bd. 6, S. 26—32.
905. Justi, Ludwig, Giorgione. 2 Bde. Berlin, Reimer, 1926.
906. Hartlaub, G. F., Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschtl. Beitrag z. Mystik d Renaissance. München, Allg. Verlagsanstalt.
907. Conway, Martin, The Allington Giorgiones. The Burlington Mag., Bd. 47, S. 129—143.
908. Weigelt, Curt H., Giotto. Des Meisters Gemälde in 293 Abb. (Klassiker der Kunst, Bd. 29). Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.
910. Carrà, Carlo, Giotto (deutsche Übersetzung). Rom, Verlag ,,Valori plastici".
911. Marle, Raimond van, Giotto narrateur. Revue de l'art ancien et moderne, Bd. 50, S. 154—166.
912. Serafini, Alberto, Frammento musivo di Giotto in S. Pietro. L'arte, Bd. 28, S. 59—62.
913. Francovich, Géza de, Nuovi aspetti della personalità di Bartolomeo di Giovanni. Bollettino d'arte, Bd. 6, S. 65—92.
914. Delogu, Giuseppe, Giovanni da S. Giovanni. L'arte, Bd. 28, S. 111—127.
915. Fiocco, Giuseppe, Il ridotto e il parlatorio del Museo Correr (Fr. Guardi). Dedalo, Bd. 6, S. 538—546.
916. Busse-Granand, Erwin von, Francesco Guardi und die Kleinmeister des venezianschen Rokoko. (Bibl. d. Kunstgesch., Bd. 83.) Leipzig, Seemann.
917. Fiocco, G., Guardi as a figure painter. Burlington Mag., Bd. 46, S. 224—230.
918. Longhi, Roberto, The climax of Caravaggio's influence on Guercino. Art in America, Bd. 14, S. 133—148.
919. Lohmeyer, Karl, Ein Bericht des Freskomalers Andrea Lanzini über seine Werke in Österreich und Italien. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 129—131.
920. Möller, Emil, Wie sah Leonardo aus? Belvedere, Bd. 9, S. 29—46.
921. — Leonardo's Madonna with the yarn winder. Burlington Mag., Bd. 49, S. 61—68.
922. Calvi, G., I manuscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e bibliografico. Bologna, Zanichelli.
923. Venturi, Adolfo, Leornardiana. L'arte, Bd. 28, S. 137—152.
924. Solmi, E., Scritti Vinciani. Firenze, La Voce, 1926.
925. Shapley, John, A lost cartoon for Leonardo's Madonna with St. Anne. The Art Bulletin, Bd. 7, S. 96—102.
926. Gronau, Georg, Ein Bildentwurf von Filippino Lippi. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 22—24.
927. Lasareff, Victor, A newly discovered Fiorenzo di Lorenzo. Burlington Mag., Bd. 48, S. 219—224.
928. Liphart, E. de, Une madone de Fiorenzo di Lorenzo. Gaz. des. B.-A., Bd. V, 12, S. 358—360.
929. Térey, G. v., Ein unbekanntes Bild des Gian Francesco de' Maineri. Cicerone, Bd. 18, S. 525—526.
930. Dami, Luigi, Opere ignote di Margarito d'Arezzo e lo sviluppo del suo stile. Dedalo, Bd. 5, S. 537—549.
931. Beenken, Hermann, Masaccio. Belvedere, Bd. 9/10, S. 167—178.

932. Mesnil, Jacques, Masaccio and the Antique. Burlington Mag., Bd. 48, S. 91—98. Vgl. Nr. 863.
Masolino, vgl. Nr. 863.
933. Offner, Richard, The Master of the Fogg Pietà. Art in America, Bd. 14, S. 160—176.
934. Kessler, J. H. H., The master of S. Miniato. Burlington Mag., Bd. 46, S. 230—235.
935. Venturi, Adolfo, La „Fuga in Egitto" di Antonello da Messina. L'arte, Bd. 29, S. 121—123.
936. Berenson, B., Una Santa di Antonello da Messina e la pala di San Cassiano. Dedalo, Bd. 6, S. 630—658.
937. Steinmann, Ernst, Cartoni di Michelangelo. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 3—16.
938. Hoffmann, Richard, Michelangelo. Die Decke der Sixtinischen Kapelle. Augsburg, Filser.
939. Popp, Anny E., Bemerkungen zu einigen Zeichnungen Michelangelos. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 134—146 u. S. 169—174.
940. — Garzoni Michelangelos. Belvedere, Bd. 8, S. 6—28.
941. Heimeran, Ernst, Michelangelo und das Porträt. München, Bruckmann.
942. La Cava, Francesco, Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale. Bologna, Zanichelli.
943. Frey, Karl, Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarotti. Nachtr. dazu, hrsg. v. Fritz Knapp, T. 1. Berlin, Bard.
944. Brinckmann, A. E., Sind die Haarlemer Michelangelo-ZeichnungenOriginale? Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 219—224.
945. — Michelangelo-Zeichnungen. München, Piper & Co.
946. Tietze, Hans, Michelangelos Jüngstes Gericht und die Nachwelt. Festschrift Paul Clemen, Bonn 1926, S. 429—434.
947. Ciaranfi, Anna Maria, Domenico di Michelino. Dedalo, Bd. 6, S. 522—577.
948. Coletti, Luigi, Tomaso da Modena nello svolgimento della pittura veneta. Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 291—318.
949. Heil, Walther, Palma Giovane als Zeichner. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 58—71.
950. Suida, Wilhelm, Ein Meisterwerk des Palma Vecchio. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 125—128.
Giovanni di Paolo, vgl. Nr. 862.
951. Fröhlich-Bum, L., Some unplubished portraits by Parmigianino. Burlington Mag., Bd. 46, S. 87—93.
952. Schubring, Paul, Peruginos „Assunta" in der Sixtinischen Kapelle. Cicerone, Bd. 18, S. 773—774.
953. Trübner, Jörg, Die stilistische Entwicklung der Tafelbilder des Sano di Pietro (1405—81). (Études sur l'art de tous les pays, Bd. 6). Straßburg, Heitz.
954. Cristofani, Giustino, Un ignorato autoritratto del Pintoricchio nelle sale Borgia. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 80—83.
955. Sakisian Arménag, Djem Sultan et les fresques de Pinturicchio. Rev. de l'art anc. et mod., Bd. 47, S. 81—91.
956. Martinie, H., Zeichnungen des Pisanello im Louvre. Mhfte f. Bücherfrde u. Graphiksammler, Bd. 1, S. 63—73.
957. Geßner, Walther Eduard, Die Bedeutung des Veronesischen in der Malerei des Andrea Pisano. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 197—205.
958. Gombosi, Giorgio, Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo. Dedalo, Bd. 6, S. 57—66.
959. Tinti, Mario, Un Romantico del Cinquecento (Pontormo). Belvedere, Bd. 7, S. 113 bis 119.
960. Sinibaldi, Giulia, Una predella del Pontormo. L'arte, Bd. 28, S. 153—158.
961. Fröhlich-Bum, L., Beiträge zum Werke des Giovanni Antonio Pordenone. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 2, S. 68—90.
962. Hermanin, Federico, Die Madonna aus dem Hause Alba und die Madonna di Gaeta (Raffael?). Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 81—95.
963. Baldass, Ludwig, Die Stellung der Madonna di Gaeta im Werke Raffaels. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 32—43.
963a. Stübel, Moritz, Raffaels Sixtinische Madonna. Aus alten bisher unbekannten Quellen. Dresden, Lehmann, 1926.
964. Hoogewerff, G. J., A pie' del Parnaso (Raffael). Bollettino d'arte, Bd. 6, S. 3—13.
965. Rosselli del Turco Sassatelli, T., S. Giovanni nel deserto di Raffaello Sanzio. Firenze.
966. Soulier, Gustave, Un Raphaël inconnu de la période ombrienne. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 385—392.
967. Fischel, Oskar, Raphael, Zeichnungen. Bd. 6. Berlin, Grote.
968. — Raphaels Auferstehung Christi. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 191—200.
969. Grimme, Hubert, Raffaels Schule von Athen in Dantescher Beleuchtung. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 47, S. 94—112.
970. Pauri, Giovanni, La serie Lauretana degli arazzi di Raffaello confrontata con i cartoni di Londra e con gli arazzi del Vaticano. Milano, Bestetti & Tumminelli, 1926.
971. Boehn, Max von, Guido Reni (Künstler-Monographien, Bd. 100). Bielefeld, Velhagen & Klasing.
972. Meder, Josef, Die Vorzeichnung zu Guido Renis Aurora. Mitt. d. Gesellsch. f. vervielfält. Kunst, Bd. 48, S. 40—41.
973. Mauceri, Enrico, Il Caravaggismo in Sicilia

ed Alonso Rodriguez pittore Messinese. Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 559—571.

974. Nicodemi, Giorgio, Gerolamo Romanino. (Artisti Bresciani del Cinquecento, I.) Brescia, Soc. del Romanino.

975. Ozzòla, Leandro, Pitture di Salvator Rosa sconosciute o inedite. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 29—41.

976. Posse, Hans, Der römische Maler Andrea Sacchi. Ein Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Bewegung im Barock. Leipzig, Seemann, 1925.

977. Mauceri, Enrico, Une nuova opera di Antonello de Saliba. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 183—185.

978. Sinibaldi, Giulia, Le opere die Andrea del Sarto che si conservano a Firenze. L'arte, Bd. 28, S. 5—27.

979. Ortolani, Sergio, Di Gian Girolamo Savoldo. L'arte, Bd. 28, S. 163—173.

980. Hadeln, Detlev Frhr. von, Über zwei Zeichnungen der Andrea Schiavone. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 135—139.

981. Berenson, Bernard, An early Signorelli in Boston. Art in America, Bd. 14, S. 105 bis 117.

982. Schmarsow, August, Die Madonnenkapelle in S. Francesco vor Subiaco. Ein Werk des Gianantonio Bazzi, genannt Sodoma. Belvedere, Bd. 9/10, S. 99—124.

983. Lasareff, Viktor, Ein Bild des Francesco Solimena. Belvedere, Bd. 7, S. 120—126.

984. Gombosi, Georg, Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrh. Budapest, Verlag d. Verfassers, 1926.

985. Sirén, Osvald, Pictures by Parsi Spinelli. Burlington, Mag., Bd. 49, S. 117—124.

986. Posse, Hans, Ein Altargemälde Giov. Batt. Tiepolos in der Dresdener Gemäldegalerie. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 194—196.

987. Hadeln, Detlev Baron von, Two unfamiliar albums of Tiepolo sketches. Burlington Mag., Bd. 46, S. 119—120.

988. Mayer, August L., Dipinti di Lorenzo Tiepolo. Bollettino d'arte, Bd. 4, S. 413 bis 422.

989. Fiocco, Giuseppe, Lorenzo Tiepolo. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 17—22. (Replik von A. L. Mayer, S. 276.)

990. Pittaluga, M., Il Tintoretto. Bologna, Zanichelli.

991. — Alcuni ritratti ignorati del Tintoretto. Dedalo, Bd. 5, S. 574—581.

992. — Opere del Tintoretto smarrite o di malsicura identifacione. L'arte, Bd. 29, S. 38—40, S. 85—89, S. 139—143.

993. Hadeln, Detlev Baron von, Some paintings and drawings by Tintoretto. Burlington Mag., Bd. 48, S. 115—116.

994. Bercken, Erich von den, Zwei unbekannte Werke aus Tintorettos früherer Zeit. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 330—332.

995. Lorenzetti, Giulio, Un nuovo dipinto di Jacopo Tintoretto: il ritratto del Doge Pietro Loredan. Dedalo, Bd. 6, S. 310—319.

996. Mayer, August L., Tizian-Studien. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, Bd. 2, N. F., S. 267—284.

997. Longhi, Roberto, Giunte a Tiziano. L'arte, Bd. 28, S. 40—50.

998. Berenson, B., Un portrait de Titien à Budapest. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 153 bis 162.

999. Bode, W. v., Eine neuentdeckte ,,Venus mit dem Orgelspieler'' von Tizian. Berliner Museen, Bd. 47, S. 2—5.

1000. Goulinat, J. C., Die Technik des Malers Tizian. Das Kunstblatt, 1925, S. 86—88.

1001. Tietze-Conrat, E., Zu Tizians ,,Schlacht bei Cadore''. Mitteil. d. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst, Bd. 48, S. 42—44.

1002. Peltzer, R. A., Tizian in Augsburg. Das Schwäbische Museum, 1925, S. 31—45.

1003. Burchard, Ludwig, Zwei Papstbildnisse Tizians. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 121—129.

1004. Ingersoll-Smouse, Florence, Une œuvre de la vieillesse de Titien ,,Lucrèce et Tarquin'' et ses deux répliques. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 89—92.

1005. Gombosi, Giorgio, Francesco Traini a Firenze. Dedalo, Bd. 7, S. 256—266.

1006. Marle, Raimond van, Ein Gemälde von Francesco Traini. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 100—101.

1007. Bode, W. v., Die Predella der Altartafel des Domenico Veneziano mit der Madonna zwischen vier Heiligen in den Uffizien. Berliner Museen, Bd. 46, S. 23.

1008. Hadeln, Detlev Baron von, Drawings by Paul Veronese. Burlington Mag., Bd. 47, S. 298—304.

1009. Coletti, Luigi, Paesi di Paolo Veronese. Dedalo, Bd. 6, S. 377—410.

1010. Ingersoll-Smouse, Florence, Les Pieta de Véronèse. Gaz. des B.-A., Bd. 68, S. 21—26. Vgl. Nr. 864.

1010a. Brizio, Anna Maria, Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese. L'Arte, Bd. 29, S. 213—242.

Niederlande.

1011. Goffin, Arnold, L'art religieux en Belgique. La peinture des origines à la fin du XVIII[e] siècle. Bruxelles et Paris, van Oest, 1924.

1012. Puyvelde, Leo van, Peintures murales du XIV[e] siècle découvertes à Gand. Gaz. des B.-A., Bd.. V, 12, S. 125—140.

1013. Maeterlinck, L., La pénétration française en Flandre. Une école préeyckienne inconnue. Bruxelles-Paris, van Oest.

1014. Konrad, Martin, Das Weltgerichtsbild im

Stadthause zu Diest. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 141—151.

1015. Friedländer, Max J., Die alt-niederländische Malerei. Bd. 3: Dierick Bouts und Joos van Gent. Bd. 4: Hugo van der Goes. Berlin, P. Cassirer, 1925—26.

1016. Burger, Willy, Die Malerei in den Niederlanden 1400—1550. München, Alte Meister, G. Koch.

1016a. Hulin de Loo, G., Robert Campin or Rogier van der Weyden? Some portraits painted between 1432 and 1444. Burlington Mag., Bd. 49, S. 268ff.

1017. Conway, Martin, New light on the flemish primitives. Burlington Mag., Bd. 48, S. 24 bis 31.

1017a. Popham, A. E., Drawings of the early flemish school. London, E. Benn, 1926.

1018. Goffin, Arnold, La Flandre en Italie. La Revue d'Art, Bd. 26, S. 64—83.

1019. Demonts, Louis, Un portrait de Marguerite d'Autriche au Musée du Louvre. Rev. de l'art anc. et mod., Bd. 47, S. 232—246.

1020. Cohen, Walter, Altniederländische Gemälde auf Schloß Hugenpoet. Festschrift P. Clemen, Bonn 1926, S. 412—419.

1021. Große, Rolph, Die holländische Landschaftskunst 1600—1650. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

1022. Hofstede de Groot, C., Beschreibendes u. kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler d. 17. Jahrh. Bd. 9. Eßlingen, Neff, 1926.

1023. Térey, Gabriel von, Unbekannte Werke seltener niederländischer Maler des 17. Jahrh. Cicerone, Bd. 18, S. 47—51, S. 659—664, S. 797—801.

1024. Wichmann, Heinrich, Mitteilungen über Delfter Künstler des XVII. Jahrh. Oud-Holland, Bd. 42, S. 60—70.

1025. Mellaart, J. H. J., Dutch drawings of the seventeenth century. London, E. Benn, 1926.

1026. Flechsig, Eduard, Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig. Bd. 3: Niederländer des 17. Jahrh. Frankfurt a. M., Prestel. (Veröffentl. d. Prestel-Gesellschaft, Bd. 9.)

1027. Pauli, Gustav, Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg: Niederländer. Frankfurt a. M., Prestel-Verlag, 1924.

1028. Demonts, Louis, Deux dessins harlémois de la fin du XVe siècle. La Revue d'Art, Bd. 28, S. 41—55.

1029. Funck, M., Le livre belge à gravures. Paris.

1030. Schretlen, M. J., The Dutch and Flemish woodcuts of the 15th century. Foreword by M. J. Friedländer. London, E. Benn.

1031. Kloß, Ernst, Speculum humanae salvationis. Ein niederländisches Blockbuch (um 1475). Faksimile Ausgabe. (Original in München, Staatsbibl.) München, Piper & Co. Vgl. auch Kunst u. Antiquariat, Bd. 1, S. 94—97.

1032. Zoege von Manteuffel, Kurt, Die niederländische Radierung von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrh. (Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen, Bd. 5.) München, Schmidt.

1033. Holmes, Charles, Tobit and his wife, by Rembrandt and Gerard Dou. Burlington Mag., Bd. 49, S. 55—61.

1034. Martin, W., Buytewech, Rembrandt en Frans Hals. Oud-Holland, Bd. 42, S. 48—51.

1035. Six, J., Jan van Hout, Cornelius Buys en Jacob Cornelisz. Oud-Holland, Bd. 42, S. 1—35; Bd. 43, S. 135—146.

1036. Schneider, H., Govert Flinck en Juriaen Ovens in het Stadhuis te Amsterdam. Oud-Holland, Bd. 42, S. 215—223.

1037. Riemsdijk, B. W. F. van, Twee zeldzame Meesters. I. A Neranus. II. Franciscus Gijsbrechtsz. Oud-Holland, Bd. 43, S. 103—107.

1038. Bauch, Kurt, Beiträge zum Werk friesischer Künstler. I. Pieter Feddes. II. Simon Frisius. Oud-Holland, Bd. 43, S. 90—95, S. 107—111.

Einzelne Meister in den Niederlanden (alphabetisch geordnet).

1039. Michel, Édouard, Pieter Aertsen. Supplément au catalogue de son œuvre religieuse. Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 115—118.

1040. Regteren-Altena, J. A. van, Nieuwe Pieter Aertszens. Oud-Holland, Bd. 43, S. 213—220.

1041. Bauch, Kurt, Jakob Adriaensz Backer. Ein Rembrandtschüler aus Friesland. Berlin, Grote.

1042. Regteren-Altena, J. A. van, Een vroeg meesterwerk van Jacob Backer. Oud-Holland, Bd. 42, S. 141—147.

1043. Bombe, Walter, Eine unedierte Lebensbeschreibung des Malers Jan Franz van Bloemen. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 230—242.

1044. Schneider, Hans, Ferdinand Bol als Monumentalmaler im Amsterdamer Stadthaus. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 73—86.

1045. Baldaß, Ludwig, Betrachtungen zum Werke des Hieronymus Bosch. Jhb. d. kunsthist. Slg. Wien, N. F., Bd. 1, S. 103—122.

Dierick Bouts vgl. Nr. 1015.

1046. Zype, G. van, Bruegel. Paris, Perche, 1926.

1047. Tolnai, Karl, Die Zeichnungen Pieter Breugels. München, Piper.

Cornelius Buys vgl. Nr. 1035.

1048. Poensgen, Georg, Beiträge zur Kunst des Willem Buytewech. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 87—102.

1049. Poensgen, Georg, Gemälde des Willem Buytewech im Kaiser Friedrich-Museum. Berliner Museen, Bd. 47, S. 83—85.
1050. Six, J., Willem Buytewech's Met Rozeknoppen omstaan. Oud-Holland, Bd. 43, S. 97—100. Vgl. Nr. 1034.
Robert Campin, vgl. Nr. 1016a.
1051. Nicodemi, Giorgio, L'annonciation de Pietro Candido à Brescia. La Revue d'Art, Bd. 25, S. 97—100.
1052. Friedländer, Max J., Neues über Petrus Christus. Der Kunstwanderer, Bd. 7, S. 297—298.
1053. Pächt, Otto, Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus. Belvedere, Bd. 9/10, S. 155—166.
1054. Wescher, Paul, Um Jan de Cock. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 147—154.
1055. Baudissin, Klaus Graf von, Ein wiedergefundenes Bild von Gillis van Coninxloo. Der Kunstwanderer, Bd. 6, S. 108—109.
1056. Stechow, Wolfgang, Zum Werk des Cornelius Cornelisz van Haarlem. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 54—56.
1057. Humbla, Philibert, Cornelis Cornelisz' van Haarlem „Fortuna utdelar sina gåvor". Tidskrift för Konstvetenskap, Bd. 10, S. 48—54.
1058. Lindemann, C. M. A. A., A self-portrait by Jacob Corneliszoon van Oostzanen. Burlington Mag., Bd. 46, S. 29—35. Vgl. Nr. 1035.
1059. Terlaan, E. van, Un grand artiste méconnu: Gaspard de Crayer (1584—1669). Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 93—108.
1060. Winkler, Friedrich, Nachtrag zu Cornelis van Dalem. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 255—258.
1061. Demonts, Louis, Un paysage de Cornelis van Dalem au musée du Louvre. Gaz. des B.-A., Bd. V, 13, S. 60—64.
1062. Vallery-Radot, Jean, Quelques dates dans l'œuvre de Léonard Defrance, de Liège. La Revue d'Art, Bd. 27, S. 127ff.
1063. Hofstede de Groot, C. & Spies, Wilh., Die Rheinlandschaften von Lambert Doomer. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 183—198.
Gerard Dou, vgl. Nr. 1033.
1064. Benesch, Otto, Karel Dujardins „Viehmarkt im Haager Bosch". Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 173—175.
1065. Glück, Gustav, Van Dycks Anfänge. Der heilige Sebastian im Louvre zu Paris. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 257—264.
1066. Schaeffer, Emil, Ein unbekanntes Jugendwerk van Dycks. Der Kunstwanderer, Bd. 8, S. 192.
1067. Konrad, Martin, Eine unbekannte Zeichnung des Anton van Dyck und ein Engel Hans van Milderts vom großen Westportal der Antwerpener Kathedrale. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 121—126.
1068. Friedeberg, Max, Über zwei Darstellungen aus dem Leben des Kardinals Bentivoglio von van Dyck. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 173—178.
1069. Dürre, Konrad, Ein unbekannter van Dyck aus der Frühzeit des Meisters. Der Türmer, Bd. 27, S. 166—170.
1070. Mayer, August L., A Jan van Eyck problem. Burlington Mag., Bd. 48, S. 200 bis 205 u. S. 273—274.
1071. Strüber, Stanislaus, Hubert van Eyck. Geschichte d. Entdeckung eines Erstling-Werkes. Würzburg, St. Rita-Verlag.
1072. Falck, Gustav, Nogle arbejder af Barend Fabritius. Tidskrift för Konstvetenskap, Bd. 9, S. 74—87.
Govert Flinck, vgl. Nr. 1036.
Franz Hals, vgl. Nr. 1034.
1073. Martin, W., Figuurstukken van Jan Davidszoon de Heem. Oud-Holland, Bd. 42, S. 42—45.
1074. Bredius, A., Bijdragen tot de Biographie van Egbert van Heemskerck. Oud-Holland, Bd. 42, S. 111—114.
1075. Hämmerle, Albert, Ein Tafelbild des Abraham del Hel in Memmingen. Schwäb. Museum, Jhg. 1916, S. 77—86.
1076. Hoogewerff, G. J., Gherardo delle Notti (Gerrit van Honthorst). Roma, Bibl. d'arte illustr. 1924.
Jan van Hout, vgl. Nr. 1035.
1077. Demonts, Louis, Essai sur Juste de Gand. La Revue d'Art, Bd. 25, S. 56—74. Vgl. Nr. 1015.
Hugo van der Goes, vgl. Nr. 1015.
1078. Binder, M. J., Eine Flachlandschaft von Philips de Koninck. Cicerone, Bd. 17, S. 469.
1097. Martin, W., Een onbekend schilderij van Pieter Lastmann. Oud-Holland, Bd. 42, S. 57—60.
1080. Friedländer, Max J., Lucas van Leyden. (Meister der Graphik, Bd. 13.) Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.
1081. Wolter, Franz, Ein wiedergefundenes Originalbild des Lucas van Leyden. Oud-Holland, Bd. 43, S. 228—234.
1082. Schneider, Arthur von, Jakob van Loo. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 66—78.
1083. Zarnowski, J., Zwei unbekannte Werke Jan Lys' in Rußland. Belvedere, Bd. 8, S. 92—96.
1084. Peltzer, R. A., Der Antwerpener Bildnismaler Hieronymus van Kessel in Deutschland 1605—1621. Münch. Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. 2, S. 258—266.
1085. Hajós, Elisabeth Maria, Drei Etats der Apostelfolge des Meisters der Berliner Passion. Belvedere, Forum, Bd. 8, S. 8—12.

1086. Mantuani, Josef, Zu den Gemälden vom Meister der weiblichen Halbfiguren. Festschrift der Nat.-Bibl. Wien, Wien 1926, S. 591—608.
1087. Glück, Gustav, Eine Vermutung über den Meister S. Festschr. d. Nat.-Bibl. Wien, Wien 1926, S. 401—406.
1088. Goffin, Arnold, Memlinc. Paris, A. Perche.
1089. Iñiguez, Diego Angulo, Der Memling zugeschriebene Hl. Ildefons der Sammlung Pacullj. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 38—41.
1090. Ganz, Paul, A virgin enthroned by Hans Memling. Burlington Mag., Bd. 46, S. 235 bis 236.
1091. Regteren-Altena, J. A. van, J. van Moscher. Oud-Holland, Bd. 43, S. 18—27. Juriaen Ovens, vgl. Nr. 1036.
1092. Weisbach, Werner, Rembrandt. Berlin, W. de Gruyter & Co., 1926.
1093. Backer, Jonkheer J. F., Les tracas judiciaires de Rembrandt. Gaz. des B.-A., Bd. V, 11, S. 50—60.
1094. Benesch, Otto, Rembrandts Vermächtnis. Belvedere, Bd. 6, S. 148—175.
1095. Baudissin, Klaus Graf v., Anmerkungen zur Rembrandt-Erklärung. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 190—194.
1096. Valentiner, Wilhelm R., Komödiantendarstellungen Rembrandts. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 265—277.
1097. — Rembrandt: Des Meisters Handzeichnungen, Bd. I. (Klassiker d. Kunst, Bd. 31.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.
1098. Freise, Kurt, Lilienfeld, K. u. Wichmann, H., Rembrandt Handzeichnungen, Bd. 3: Staatl. Kupferstichkabinett in Dresden u. Sammlung Friedrich August II. Parchim, Freise.
1099. Benesch, Otto, Die Rembrandtzeichnungen des Budapester Museums d. schön. Künste. Belvedere, Bd. 8, S. 119—129.
1100. — Rembrandt-Relicta aus der Münchener Graphischen Sammlung. Mitt. d. Gesellsch. f. vervielfält. Kunst, Bd. 48, S. 25—39.
1101. Kaufmann, Hans, Zur Kritik der Rembrandt-Zeichnungen. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 47, S. 157—178.
1102. Rosenberg, Jakob, Eine neue Rembrandt-Zeichnung. Kunstchronik, Bd. 59, S. 77—80.
1103. Zwarts, Jac., Haham Saul Levy Morteyra en zijn portret door Rembrandt. Oud-Holland, Bd. 43, S. 1—17.
1104. Schmidt-Degener, F., Over Rembrandt's Vogel Phoenix. Oud-Holland, Bd. 42, S. 191—207.
1105. Kramář, Vincenc: Mariae Verkündigung von Rembrandt (aus dem Tschech. übers. v. Karl Koydl). Bibl. der Gemäldegalerie der Ges. Patriot. Kunstfreunde in Böhmen, Bd. 1. Prag, Procházka, 1926.
1106. Bruijn, J. de, Rembrandt's portret van Abram Francen. Oud-Holland, Bd. 43, S. 39—44.
1107. Brom, Gerard, De Traditie in Rembrandt's Dood van Maria. Oud-Holland, Bd. 43, S. 112—116.
1108. Bredius, A., Eine Rembrandt-Landschaft im Museum zu Aix-en-Provence. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 309.
1109. Bode, W. v., Rembrandts Landschaft mit der Brücke. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 46, S. 159—163.
1110. Benesch, Otto, Rembrandts „Falkenjäger". Wiener Jhb. f. Kunstgesch., N. F., Bd. III, S. 115—118.
1111. Baudissin, Klaus Graf von u. Kauffmann, Hans, Rembrandts Berliner Susanna. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 263 bis 264.
1112. Waldmann, Emil, Die Verschwörung des Julius Civilis von Rembrandt. Kunst u. Künstler, Bd. 24, S. 140—146.
1113. Bauch, Kurt, Rembrandts Claudius Civilis. Oud-Holland, Bd. 42, S. 223—236.
1114. Six, J., Rembrandts verschildering van zijn Claudius Civilis. Oud-Holland, Bd. 42, S. 181—189. Vgl. Nr. 1033, 1034.
1115. Van Zype, Gustave, P. P. Rubens, l'homme et l'œuvre. Bruxelles-Paris, van Oest, 1926.
1116. Lugt, Frits, Notes sur Rubens. Gaz. des B.-A., Bd. V, 12, S. 179—202.
1117. Muchall-Viebrook, Thomas, Rubens als Zeichner. Kunst u. Künstler, Bd. 23, S. 415 bis 420.
1118. Hensler, Erwin, Der trunkene Herkules von Rubens. Festschr. P. Clemen, Bonn 1926, S. 435—444.
1119. Wescher, P., Federzeichnungen v. Rubens im Berliner Kupferstichkabinett. Berliner Museen, Bd. 47, S. 85—93.
1120. Rosenberg, Jacob, „The Jewish Cemetery" by Jacob van Ruisdael. Art in America, Bd. 14, S. 37—44.
1121. Regteren-Altena, J. A. van, Cornelis Symonsz van der Schalcke. Oud-Holland, Bd. 43., S. 49—61.
1122. Winkler, Friedrich, Zwei neue Bilder von Scorels Italienfahrt. II. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 58, S. 250—251.
1123. Steinbart, Kurt, Ein neuer Scorel. Oud-Holland, Bd. 43, S. 128—132.
1124. David, Harry, Jan van Scorel und Dürer. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 32.
1125. Gelder, J. G., Een vroeg werk van Jan Steen. Oud-Holland, Bd. 43, S. 203—210.
1126. Benedict, Curt, Jan Swart van Groningen als Maler. II. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 58, S. 240—247.
1127. Bode, W. v., Kunsthistorische Ausbeute aus dem deutschen Kunsthandel von heute. I. Gerard Terborch. Rep. f. Kunstwiss., Bd. 46, S. 109—118.

1128. Beets, N., Dirick Jacobsz Vellert. Peintre d'Anvers. V.: Verres peints. La Revue d'art, Bd. 26, S. 116—145.
1129. Chantavoine, Jean, Ver Meer de Delft. Paris, H. Laurens.
1130. Waldmann, Emil, Ein neues Bild von Jan Vermeer van Delft. Kunst u. Künstler, Bd. 24, S. 186—187.
1131. Destrée, Jules, Roger van der Weyden. Bruxelles, L. J. Kryn, 1926.
1132. Stein, Wilhelm, Die Bildnisse von Roger van der Weyden. Jhb. Preuß. Kunstsl., Bd. 47, S. 1ff.
1133. Holmes, Charles, Portraits by Roger van der Weyden. Burlington Mag., Bd. 48, S. 122—128. Vgl. Nr. 1016a.
1134. Poensgen, Georg, Ein nächtliches Zechgelage des Jodocus a Winghe. Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 59, S. 324—330.

Andere Länder: England, Polen, Spanien.

1135. Noppen, J. G., A thirthenth century painter of Westminster. Burlington Mag., Bd. 49, S. 234—239.
1136. Grant, M. H., A chronological history of the old English landscape painters from the XVIth to the XIXth Century. 2 vol. London, 1926.
1136a. Sparrow, W. Sh., A book of british etching from Francis Barlow to Francis Seymour Haden. London, Lane, 1926.
1137. Kopéra, Feliks, Dzieje malarstwaw Polsce (Geschichte der Malerei in Polen). 2 Bde. Kraków, 1925—26.
1138. Cook, Walter W. S., The earliest painted panels of Catalonia. The Art Bulletin, Bd. 5, S. 85ff., Bd. 6, S. 2ff., Bd. 8, S. 57—104.
1139. Richert, Gertrud, Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- u. Tafel-Malereien. Berlin, Wasmuth.
1140. Buttin, Ch., Un primitif espagnol de la collection Manzi. Gaz. des B.-A., Bd. V. 13, S. 79—88.
1141. Mayer, August L., Zum malerischen Werk Goyas. Münchner Jhb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. III, S. 137—142.
1142. — Dominico Theotocopuli El Greco. Kritisches u. ill. Verzeichnis des Gesamtwerkes. München, Hanfstaengl, 1926.
1143. — Ein unbekanntes religiöses Historienbild Murillos, Kunstchronik, Bd. 59, S. 256—57.
1144. Freund, Frank E. Washburn, Ein neu entdeckter Ribera. Cicerone, Bd. 17, S. 410 bis 413.
Juan de Valdés Leal, vgl. Nr. 823.
1145. Mayer, August L., Diego Velasquez. Berlin, Propyläen-Verlag.
1146. Glück, Gustav, Velasquez' Bildnis der Infantin Margareta Theresia aus dem Jahre 1659. Jhb. der kunsthist. Slg. Wien, N. F., Bd. 1, S. 209—212.

Buchmalerei.

1147. Hermann, H. Julius, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien; Bd. 2: Die deutschen romanischen Handschriften. Leipzig, Hiersemann, 1926.
1148. Cantinelli, R. & Boinet, A., Les trésors des bibliothèques de France (ersch. in Lieferungen). Bruxelles-Paris, van Oest.
1149. Couderc, Camille, Les enlumineurs des manuscrits du moyen-age (du VIe au XVe siècle). Exposition à la Bibliothèque Nationale, 1926. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1926.
1150. Boinet, Amédée, La collection de miniatures de M. Edouard Kann. Paris, Les Beaux-Arts, 1926.
1151. Lauer, Ph., La miniature romane d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1926.
1152. Ehl, Heinrich, Buchmalerei des frühen Mittelalters. Berlin, Furche-Kunst-Verlag.
1152a. Friend, A. M., Two manuscripts of the school of St. Denis. „Speculum", Bd. 1, S. 59—70.
1153. Goldschmidt, Adolph, Frühmittelalterliche illustrierte Encyklopädien. Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. III, S. 215—226.
1154. Löffler, Karl, Romanische Zierbuchstaben und ihre Vorläufer (erscheint in Lieferungen). Stuttgart, Matthaes, 1926.
1155. Ehl, Heinrich, Anfänge der deutschen Illustration im IX. u. X. Jahrh. (Bibl. der Kunstgeschichte, Bd. 84.) Leipzig, Seemann.
1156. Köhler, Wilhelm, Die Tradition der Adagruppe u. d. Anfänge des ottonischen Stils in der Buchmalerei. Festschrift P. Clemen, Bonn 1926, S. 255—272.
1157. Löffler, Karl, Ottonische Buchmalerei in der Landesbibliothek (Stuttgart). Beilage des Staatsanzeigers f. Württemberg, 1926, Nr. 4, S. 72—77.
1158. Boeckler, Albert, Die Reichenauer Buchmalerei, in: Die Kultur der Abtei Reichenau, hrsg. v. Konrad Beyerle, S. 956—998. München, Münchener Drucke.
1159. Fischer, Hans, Reichenauer Schule I (Msc. Bibl. 76: Isaias — Bibl. 22: Hohes Lied, Daniel). (Mittelaterliche Miniaturen aus der Staatl. Bibliothek Bamberg, Heft 1.) Bamberg, Buchner, 1926.
1160. De Wald, Ernest T., The art of the Scriptorium of Einsiedeln. The Art Bulletin, Bd. 7, S. 79—90.
1161. Fischer, Karl, Spätgotische Buchmalerei in Nürnberg. Fränkische Heimat, Bd. 5, S. 213—217.
1162. Winkler, Friedrich, Die flämische Buchmalerei des 15. u. 16. Jahrh. Künstler und Werke v. d. Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening. Leipzig. Seemann.

1163. Byvank, A. W. & Hoogewerff, Noordnederland. Miniaturen i. Handschr. d. 14., 15. u. 16. eeuwen. Haag.

1164. Millar, Eric G., La miniature anglaise du Xe au XIIIe siècle. Bruxelles-Paris, G. van Oest, 1926.

1165. d'Ancona, Paolo, La miniature italienne du Xe au XVIe siècle. Bruxelles-Paris, G. van Oest.

1166. Lyell, J. P. R., Early book illustrations in Spain. London, Grafton, 1926.

1167. Mayer, August L., Spanische Miniaturen des frühen Mittelalters. Kunst u. Künstler, Bd. 23, S. 264—267.

1168. — Spätgotischer Buchschmuck kastilischer Codices. Mhfte f. Bücherfrde u. Graphiksammler, Bd. 1, S. 212—215.

1169. Leidinger, Georg, Der Codex aureus der bayerischen Staatsbibliothek in München. Bd. 6. Text. München, Hugo Schmidt.

1170. — Ein verlorenes Evangelium mit Buchmalereien aus der Zeit Karls des Großen. Mhfte f. Bücherfrde u. Graphiksammler, Bd. 1, S. 123—137.

1171. Löffler, Karl, Ein karolingischer Bilderpsalter (Stuttgart). Ztschr. f. Bücherfreunde, N. F., Bd. 17, S. 83—95.

1172. De Wald, Ernest T., The golden book of Pfävers (St. Gallen, Stiftsarchiv.) The Art Bulletin, Bd. 8, S. 112—117.

1173. Grünenwald, Lucas, Die goldene Handschrift von Speyer, ein Geschenk des Kaisers Heinrich III. von 1046. Pfälzisches Museum, Bd. 40, S. 108—116.

1174. Schmidt, Adolf, Ein Evangeliar aus St. Jacob in Lüttich (11. Jahrh.) [Original in Darmstadt, Landesmuseum.] Zentralblatt f. Bibliothekswesen, Bd. 42, S. 265—68.

1175. Homburger, Otto, Eine Lothringische Kunstschule um die Wende des 12. Jahrh. Oberrheinische Kunst, Bd. 1, S. 5—13.

1176. Oursel, Ch., La miniature du XIIe siècle à l'abbaye de Citeaux d'après les mss. conservés à la bibliothèque de Dijon. Dijon, Venot, 1926.

1176a. Karl, Louis, Notice sur un légendier historique conservé à Rome (Vatican, ms. lat. 8541). Revue archéol., Bd. V, 21, S. 293—bis 322.

1177. Prausnitz, Gotthold, Eine Bilderhandschrift des 13. Jahrh. in der Staats- u. Universitätsbibliothek Breslau. Ztrbl. f. Bibliothekswesen, Bd. 42, S. 61—76 u. Schles. Monatshefte, Bd. 2, S. 221—225.

1178. Löffler, Karl, Der Landgrafenpsalter. Eine Bilderhandschrift i. d. Württemberg. Landesbibliothek. Leipzig.

1179. Moses, Elisabeth, Über die Kölner Handschrift der Mischneh Thora des Maimonides (1295—96). Ztschr. f. bild. Kunst, Bd. 60, S. 71—76.

1180. Brassine, Joseph, Psautier liégeois du XIIIe siècle. Reproduction de 42 pages enluminées du ms. 431 de la Bibl. de l'Université de Liège. Bruxelles, Vromant.

1181. Gaspar, C., Le Pontifical de l'église de Sens, reprod. en couleurs du ms. 9215 de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Bruxelles, Weckesser, 1926.

1182. Berenson, Bernardo, Due illustratori italiani dello Spuculum humanae salvationis. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 289—320, S. 353 bis 384.

1183. Amira, Karl von, Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Bd. 2: Erläuterungen. (Schriften der sächs. Kommission für Geschichte.) Leipzig, Hiersemann.

1184. Die Manessesche Handschrift. Faksimile-Ausgabe des Originals der Heidelberger Univ.-Bibliothek; Text von R. Silib, F. Panzer u. W. Pinder. Lief. 1—3. Leipzig, Inselverlag, 1926.

1185. Rajna, Pio, La geste Francor di Venezia. Facsimile del codice Marciano XIII. ser. franc. Milano, Bestetti e Tumminelli.

1186. Belin, Th., Les Heures de Marguerite de Beaujeu. Reprod. du texte et des 30 miniatures du ms. lat. du XIVe siècle. Paris.

1187. Benesch, Otto, Ein oberdeutsches Kanonblatt um 1400. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 91—93.

1188. Bouissounouse, J., Jeux et travaux, d'après un livre d'heures du XVe siècle. Paris, Droy, 1926.

1189. Weigelt, Curt H., Das Antiphonar des Hans von Gemmingen und der Brida von Neuenstein. Belvedere, Forum, Bd. 9/10, S. 141 bis 148.

1190. Winkler, Friedrich, Stadtkölnische Buchmaler-Werkstätten im 15. Jahrh. Wallraf-Richartz Jhb., Bd. 3/4, S. 123—129.

1191. Heubach, Dittmar, Grisaillen u. Federzeichnungen der altflämischen Schule. Aus einer niederländ. Bilderhandschrift v. J. 1410. (Wiesbaden, Staatsarchiv.) (Études sur l'art de tous les pays, Bd. 5.) Straßburg, Heitz.

1192. Brassine, Joseph, Deux Livres d'heures néerlandais. Reproduction des 25 miniatures du ms. Wittert 33 et des 12 miniatures du ms. Wittert 34 de la Bibl. de l'Université de Liège. Bruxelles, Vromant.

1193. Hoffmann, Edith, Der künstlerische Schmuck der Corvin-Codices. Belvedere, Bd. 8, S. 130—155.

1194. Dodgson, Campbell, An unknow Ms. of Freydal. Burlington Mag., Bd. 47, S. 235 bis 242.

1195. Lorenzetti, Costanza, Di due codici miniati inedite di Jean Bourdichon in Italia. Bollettino d'arte, Bd. 5, S. 481—501.

1196. Destrée, Joseph & Bautier, Pierre, Les Heures dites da Costa. Bruxelles, Monnom.

1197. Kirchner, Joachim, Eine Arbeit Albrecht Glockendons vom Jahre 1526. Mhfte f. Bücherfrde u. Graphiksammler, Bd. 1, S. 138 bis 143.

1198. Baer, Leo, Der Heidelberger Totentanz u. die mittelrhein. Buchillustration des 15. Jahrh. In: Gutenberg-Festschrift hrsg. v. A. Ruppel. Mainz, Gutenberggesellschaft.

1199. Smital, O., Die Chronik des Kreuzfahrer-Königreiches Jerusalem. Faksimile d. burgundisch-flämischen Miniaturhandschrift d. Wiener Nationalbibliothek, Nr. 2533. München, Wolff.

1200. Leporini, Heinrich, Simon v. Niederaltaich u. Martin von Senging. Zur Geschichte der österreichischen Miniaturmalerei. Festschrift der Nationalbibliothek Wien, Wien 1926, S. 575—590.

Nachträge

63a. Butzbach, Johannes, Von den berühmten Malern, hrsg. u. übers. v. Otto Pelka, Heidelberg, Weißbach.

145b. Landsberger, Franz, Breslau (Berühmte Kunststätten, Bd. 75), Leipzig, E. A. Seemann 1926.

BESPRECHUNGEN

BROCKHAUS, HEINRICH, Die Kunst in den Athos-Klöstern. 2. Aufl. 1924.

Die Neuauflage des Werkes hat nach einem Menschenalter nur wenige Berichtigungen zu erfahren brauchen. Das zeigt die Zuverlässigkeit der Arbeit. Dabei liegt zwischen beiden Auflagen die ganze Entwicklung der byzantinischen Kunstgeschichte. Kondakov veröffentlichte sein großes Werk über den Athos, Lambros übergab den Katalog der Athosbibliotheken der Öffentlichkeit, Millet bearbeitete die Inschriften und Illustrationen der Evangelienhandschriften — außerdem bereitet er, wie Brehier (L'Art byzantin) angibt — eine eigene Monographie über den Athos vor. Daneben erschienen die zusammenfassenden Arbeiten über byzantinische Kunst von Dalton, Diehl und Wulff. Ferner beschäftigten sich eine Reihe meist griechischer Gelehrter mit Spezialfragen zur Geschichte des Athos, die Brockhaus fast alle erwähnt. Das wichtigste Ergebnis dieser neuen Forschungen ist die Späterdatierung des „Handbuches der Malerei", das Papadopoulos-Kerameus herausgab. Der Verfasser, der Maler Dionysios von Phurna, schrieb es erst unter Benutzung der alten Quellen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dieser Ansicht schließt sich auch Brockhaus an.

Neu ist die Ansicht des Verfassers, daß das berühmte Land Utopia, das Thomas More (1516) als Idealstaat der Renaissance schildert, den Athos zum Vorbilde hatte. Es sind die politisch ähnlichen Zustände, die verwandte Landschaft, auf einer vom Festland abgetrennten Insel in der Nähe der Türkei, was diese Hypothese rechtfertigt.

Bestätigt hat sich auch die Ansicht des Verfassers, daß die ältesten Zyklen der Wandmalerei auf dem Athos erst aus dem 16. Jahrhundert stammen. Bewiesen wurde die neue Datierung des Evangelion in Lawra ins 10. Jahrhundert, anstatt in das 11.—12. Jahrhundert, wie Br. in der ersten Auflage angenommen hatte.

Es wäre freilich nun erwünscht gewesen, auf Grund der zahlreichen Vorarbeiten und Veröffentlichungen von byzantinischen Malereizyklen des 11.—14. Jahrhunderts die stilistischen und ikonographischen Grundlagen der Athoskunst näher zu untersuchen. Die Malereien von Mistra, dem Lathmos und Kappadozien hätten dabei eine Grundlage geben können.

In zweiter Linie hätte die Untersuchung gelohnt, in welchen Beziehungen die Athoskunst zum übrigen byzantinischen Kunstkreise steht, inwieweit die Malerei Venedigs auf die Athosmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts vor allem auf die perspektivischen Landschaftsandeutungen einwirkte. Auch hätte man hier den Begriff der Kretischen Schule die auf dem Athos durch bedeutende Künstler vertreten war, vielleicht schärfer abgrenzen und ihre Eigenart herausarbeiten können.

Da aber der Verfasser diese Fragen nicht gestellt und den Rahmen der Arbeit eng gezogen hat, indem er sich auf eine Deutung der Athoskunst vor allem in ikonographischem Sinne beschränkte, so wäre es unbillig, die Erweiterung des Buches auf die außenliegenden Fragen zu verlangen. Und da das Werk von Kondakov schwer zugänglich ist, wird die Arbeit von Brockhaus der deutschen Forschung auch fernerhin noch ein wichtiges Hilfsmittel zur Erforschung der byzantinischen Kunstgeschichte bieten.

W. F. VOLBACH.

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.